

Nº 31400

P.585

1.º

1.º

Vel

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
E.T.S. ARQUITECTURA
BIBLIOTECA
Nº Rº ENTRADA.....
SIGNATURA 29.752.....

E.T.S. A. de M.
BIBLIOTECA

COLECCION «TEXTOS DISPERSOS»

Dirigida por Pedro Moleón Gavilanes.

Presidente de la Comisión de Cultura. COAM.

*Editado por el Servicio de Publicaciones del
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,
bajo la dirección de Carlos Bustos Moreno, arquitecto.
Diseño gráfico: Pedro Ibáñez Albert.*

© De los textos: ANTONIO FERNANDEZ ALBA.

© 1990, COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID (COAM).

C/ Barquillo, 12. 28004 MADRID. Teléf. 521 82 00.

I.S.B.N.: 84-7740-026-1.

Depósito legal: M. 16.158-1990.

Fotocomposición: Fernández Ciudad, S. L.

Fotomecánica: GROF.

Imprime: GRAFICINCO, S. A. C/ Eduardo Torroja, 8. Fuenlabrada, Madrid.

TEXTOS DISPERSOS



Servicio de Publicaciones

COLEGIO OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE MADRID

Entre el arte y el espíritu o el momento de racionalidad hay una mediación; la producción de su propio enigma de forma mimética, lo mismo que el espíritu se piensa sus propios enigmas, pero sin que nunca posea el arte la solución; el espíritu de las obras no está en las intenciones, sino en el carácter enigmático.

T. W. Adorno

TEXTOS DISPERSOS

VELADA MEMORIA

De las intenciones del enigma
en el arte y la arquitectura.

Antonio Fernández Alba

COLEGIO OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE MADRID

Agradecimientos

A las revistas *Triunfo*, *Dialogues d'Architecture*, *Revista de Occidente*, *Saber leer* (Fundación J. March), *Revista Summa* de Buenos Aires, *Arquitectura Viva*, Ediciones La misma, H. Blume, Xarait, a los diarios *El País* y *Diario 16*. al Museo Municipal de Madrid, Universidad Nacional de la ciudad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura de los Andes (Bogotá), Centro Internacional de Recherche de Avignon, y a Pedro Moleón y Carlos Bustos, del Colegio de Arquitectos de Madrid, por la atención y esfuerzo prestado para rescatar estos textos diversos.

INDICE

	Págs.
<hr/>	
PROLOGO	
De un epílogo rescatado	9
LAS RENOVADAS TORRES DE BABEL	
La empresa cultural de los arquitectos del GATEPAC .	15
Enseñanza de la arquitectura y cambios políticos	19
Fronteras del diseño (Dependencia tecnológica o tecnolo- gía intermedia)	23
La arqueología del lugar	27
Réquiem por la Escuela de Arquitectura de Madrid . .	31
La ciudad y sus significados	35
Las huellas del tiempo sobre los muros de la memoria .	43
En el alma del río no hay invierno	47
Arquitecturas de la dependencia y dependencia de la arquitectura	55
El foro borbónico de la Castellana	65
Arquitectura y poder	69
La primera mirada	73
Al encuentro de la imagen y del objeto	79
Alarifes del Islam en el desierto	85
De las últimas arquitecturas en España	91
Antiarquitecturas (el espacio de la ciudad como mediación simbólica)	99
Dialogues d'Architecture (entrevista)	105
EN LOS CREPUSCULOS UNIFICADORES	
Gaudí, constructor de la metáfora y el símbolo	125
Aportaciones de la cultura arquitectónica catalana. Equipo M.B.M.	131
Un ladrillo en el muro (Alvar Aalto, 1898-1976)	137
Círculo en fuga	143
Entre un árbol y la casa desierta	147

	Págs.
Juan de Villanueva, más allá de la norma y el estilo . . .	153
De la belleza del construir y del saber del arquitecto . . . ✕	163
Ventura Rodríguez, a la sombra de su opinión y su virtud	169
Arquitecturas para una sonata de primavera	175
Secuencias de una identidad vivida	179
Carta a Juan Daniel Fullaondo ✕	183
Tres arquitectos en la construcción moderna de la ciudad de Madrid ✕	187
Le Corbusier junto a los apacibles constructores de la razón	193
Coderch o la lógica de la contención en arquitectura . .	201
Luis Moya, un maestro en el recuerdo	203
Diálogos en la arquitectura	207
 PARABOLAS CON LA MATERIA	
(Nombres y formas para los tiempos del espacio)	
La mano como huella del hombre en los tiempos largos de la historia	231
Manolo Millares, frente al rito y contra toda ceremonia .	237
Sobre el barro cuarteado de la meseta de Castilla	241
Zurbarán: visiones de la Jerusalén celeste	245
De la poética neoplástica al revisionismo normativo . .	249
El obelisco frente al laberinto	251
Geografías en el espacio vacío	253
Crónicas de la mirada o los enigmas del recuerdo . . .	257
 APENDICE DOCUMENTAL	 261
 INDICE DE ILUSTRACIONES	 277

PROLOGO

DE UN EPILOGO RESCATADO

En los tiempos que corren, donde las ideas no son tan divinas y las sensaciones se manifiestan como menos viles, nuestra capacidad para construir el espacio tiende a formalizarse de manera simbólica. Las cosas de la naturaleza, y entre ellas estas que conciernen al espacio de la arquitectura, se pueden contemplar hoy con mayor tranquilidad, de manera tal que no se considera como acción maléfica el noble ejercicio de potenciar los sentidos para construir con racionalidad.

La naturaleza y la historia se ofrecen despojadas de una servidumbre que en otros tiempos infringió heridas a la mirada de la modernidad. Por las praderas y tierras bajas, como en la época en que se construían las catedrales de Reims o Sowlthwell, parece flotar, recogiendo la precisa expresión de Kerch, «la dulzura de un alba común»; esperemos que esta brizna de templanza no la marchite, como entonces, «el viento helado de la doctrina».

Sobre el jardín florecido de la irreflexiva y a veces vehemente tecnología, se dibuja el pórtico que da acceso a la Nueva Academia; el edificio apenas alberga estancias donde pararse a meditar, ya que «más allá del muro del jardín, permanecen aún la montaña y el bosque».

La respuesta, por el momento, ni es tan obvia ni parece tan evidente, pues éstos son tiempos de duda y confusión, donde el instinto, la fantasía, y no pocos prejuicios, intentan recuperar la libertad frente al aburrimiento. Algo, no obstante, sí parece elocuente, y es que un arte de símbolos siempre concluye en un lenguaje de simplificada decoración.

Superados los primeros idealismos que dieron lugar a sofismas tan ingenuos como proponían las tecnologías primarias, se ha podido comprobar que el espacio formalizado por los hechos se volvió,

como nosotros, «menos poético a medida que íbamos envejeciendo», y así, en nuestros días, sus austeras siluetas y escorzos inseguros nos reiteran la necesidad de encontrar para el espacio un equilibrio nuevo.

Estos papeles del espacio, fragmentos del olvido, son acotaciones en el tiempo, ejercicios de dictado interior, ligados a perspectivas y miradas desde esos puntos de fuga que surgen y desaparecen en el paisaje indómito de lo personal, donde la importancia del escenario apenas se perfila como referencia y mucho menos se pretende esbozar como doctrina para suscitar de nuevo el hechizo. Papeles donde se registran, a veces, inconvenientes sutilezas o aforismos provocados por la ceremonia insatisfecha de la construcción del lugar, el exceso o la violencia arcaica de la forma en el ejercicio de la arquitectura.

* * *

Pocas cosas resultan tan elocuentes como señalar la ambigüedad para el hombre de hoy frente a la arquitectura. Indiferente a su espacio e insensible a las coordenadas que delimitan el lugar, se encuentra incapacitado para poder apreciar, desde la sensibilidad perdida, la violencia moral con la que actúan las agresiones físicas de la arquitectura proyectada o construida.

Acciones y gestos, en una secuencia indefinida de ritos inmoladores, conviven en las academias y mercados de la moda. En estos bazares puede uno encontrar para distracción personal o engaños a terceros los ingredientes necesarios con los que llenar su tiempo y arropar su espacio, a veces con historias aparentemente satisfactorias; por lo general, con formas casi siempre arbitrarias y deleznales.

Una serie de relatos a cargo de refinados artífices de la «mística arquitectónica», tratan de reducir la autonomía poética del lugar en destiladas caligrafías de la expresión simbólica, relegando lo material a una confusión de naturaleza documental y haciendo protagonistas, con exquisito delirio, a los fantasmas aduladores de la forma, de tal manera que nuestros cuerpos y nuestra realidad concreta, liberados del espacio y alejados del tiempo, puedan sin grandes escrúpulos abominar de la materia. ¿Acaso en estos lugares es necesaria la contingencia de la inmediatez terrena?

Deficientes simetrías configuran a destiempo pares de infinitas

dualidades: lógica por arbitrariedad, significativo por significado, contenido por forma, materia por simulacro, causalidad por casualidad, cansancio por cántico, composición por cosmética, construcción por correlato ilustrado, tiempo por relato, espacio por ficción estereométrica, lugar por ruina maquillada..., simetrías sin eje de referencia que facilitan el rentable ejercicio de transferir, sin el menor rubor, la adulteración permanente como material primario para edificar el lugar.

En su descargo tendremos que aceptar, tal vez con la misma indulgencia que reclamaban los surrealistas, que no es el arquitecto quien proyecta, sino alguna de sus obsesiones no satisfechas. A fin de cuentas, ¿qué encierra todo este enjambre de malabarismos gratuitos, sino una ineptitud para delimitar los deseos y construir la realidad con los materiales de la fantasía?

El paisaje que podemos apreciar en sus referencias geométricas construye, con imágenes de difícil contraste, el panorama de los hechos: la tierra herida y amenazada, los lugares sin referencia concreta, el espacio bajo la tiranía del vacío enajenado como territorio sin identificación posible y el tiempo del hombre, vagando por las reliquias del pasado, en búsqueda apasionada de cobijo que la maleza ya recubrió. Sobre el pórtico que da acceso al jardín, un epitafio de conciso perfil se podría inscribir en su frontispicio:

ACADEMIA DE INSATISFACCIONES INCONCLUSAS.

¿Serán estos tiempos de espera, y el único gesto posible consistirá en proyectar la casa de Virgilio, para construirla cuando retorne la edad de oro?

LAS RENOVADAS TORRES DE BABEL

La empresa cultural de los arquitectos
del GATEPAC

Enseñanza de la arquitectura y cambios políticos

Fronteras del diseño (Dependencia tecnológica
o tecnología intermedia)

La arqueología del lugar

Réquiem por la Escuela de Arquitectura de Madrid

La ciudad y sus significados

Las huellas del tiempo sobre los muros de la memoria

En el alma del río no hay invierno

Arquitecturas de la dependencia
y dependencia de la arquitectura

El foro borbónico de la Castellana

Arquitectura y poder

La primera mirada

Al encuentro de la imagen y del objeto

Alarifes del Islam en el desierto

De las últimas arquitecturas en España

Antiarquitecturas (El espacio de la ciudad
como mediación simbólica)

Dialogues d'Architecture (entrevista)

La empresa cultural de los arquitectos del GATEPAC

LAMENTABLES HAN SIDO DURANTE ALGUN TIEMPO LAS APORTACIONES EDITORIALES AL CAMPO DE LA HISTORIOGRAFIA ARQUITECTONICA en el panorama de habla castellana; en la década de los cincuenta cumplieron esta misión México y Argentina, con ediciones que incidían en la reseña biográfica de los maestros constructores o en descifrar las claves interpretativas de los orígenes y desarrollo del movimiento moderno en arquitectura. Una ideología alternativa marcaba sus ediciones y aquel período heroico se salvó para algunos profesionales interesados en su estudio con la aportación de estas fuentes documentales.

En nuestro país esta gestión cultural viene apoyada en estos últimos años en una búsqueda muy significativa hacia las fuentes de estas materias por grupos interdisciplinarios, junto con alguna editorial, que brindan al profesional y al sector atento a estos temas los documentos bibliográficos más significativos del panorama arquitectónico. La editorial Gustavo Gili (no es la primera vez que la reseñamos en estas páginas de *Triunfo*), con un equipo de asesoramiento editor compuesto por arquitectos, urbanistas, historiadores y críticos, acometió desde hace algún tiempo una etapa de recuperación cultural en el campo de la historiografía y la urbanística, que viene avalado por obras tan decisivas como la de Hans M. Wingler, *La Bauhaus*, el documento más completo sobre las etapas significativas de esta escuela en los períodos de Weimar, Dessau y Berlín. La edición de 1974 de la *Historia de la Arquitectura Moderna*, de L. Benevolo; los últimos escritos de S. Gideon, fechados en 1967, y *La Arquitectura, fenómeno de transición*, publicados en 1971 por Harvard University Press, han sido vertidos al castellano en 1975, sin olvidar el trabajo elaborado por Wolfgang Pehut sobre la arquitectura expresionista o el clásico estudio de Kaufmann sobre la arquitectura de la Ilustración, por citar algunos estudios singulares, ampliamente documenta-



dos, que ponen en manos del estudioso de la arquitectura unas fuentes de trabajo y una síntesis documental valiosa donde poder interpretar la historia más significativa de la arquitectura hasta la mitad de nuestro siglo.

Dentro de esta línea editorial aparece una reedición facsímil de la totalidad de los números de la revista *A. C. (Documentos de Actividad Contemporánea)*, dedicada a recoger la empresa cultural del grupo de arquitectos más importantes del racionalismo español¹, el desarrollado durante el período de 1931-1937, y hemos de anticipar que este libro viene a llenar una laguna historiográfica importante, pues la documentación recoge con una gran calidad documental los 25 números de *A. C.* publicados por el grupo, material que ha de descubrir a nuestros lectores un período de urgente revisión.

No contamos desgraciadamente en España con muchos historiadores de la arquitectura contemporánea, salvo las normales excepciones que comporta toda generalización, por lo que un trabajo de estas dimensiones alberga la esperanza en torno a la crítica histórica más joven de iniciar un despegue metodológico de recuperación lo suficientemente optimista como para poder conformar el *corpus* historiográfico de nuestra tradición moderna en arquitectura y dejar de vivir amparados en las ineficaces fórmulas académicas, cuya incomprensión para afrontar una historia más allá de la clasificación descriptiva o la anécdota trivial parece inalcanzable, al mismo tiempo que permitirá superar ciertas reticencias formales dependientes de algunas corrientes historiográficas actuales.

Este conjunto de publicaciones viene a ser sin proponérselo el primer documento que testimonia desde el dato de la crónica y la noticia todo el acontecer del movimiento racionalista español, período difícil para hacer historia, pues el radicalismo ahistórico que caracteriza a este período negaba cualquier intencionalidad de estilo.

El GATEPAC, y de una forma más precisa su vertiente específicamente catalana —GATCPAC—, iba a recoger y confirmar como principio los prolegómenos del pensamiento arquitectónico contemporáneo circunscrito por aquellos años a la problemática espacial del movimiento moderno, alternativamente divergente entre los postula-

¹ «*A. C., GATEPAC 1931-1937*» (*Arte, urbanismo, arquitectura y diseño en la España republicana*; introducción de F. Roca Rossell e I. Solá-Morales, Ed. Gustavo Gili, 1975. Biblioteca de Arquitectura).

dos que pretendían seguir atentos de una forma lineal a los fenómenos de la intuición y los correlatos del método científico-técnico. Desde los primeros números se puede observar esa triple intención crítica, poética y científica que caracterizó el protorracionalismo europeo, «la arquitectura de una época responde al espíritu de la misma»; en desentrañar y averiguar el espíritu de esta época, estuvo entretenida la empresa cultural de estos arquitectos del GATEPAC.

Aparece como cuestión previa los intentos de *renovación por medio de las formas* de la arquitectura más conservadora, intención que el racionalismo arquitectónico heredó de manera elocuente del cubismo; les seguiría la búsqueda de una *metodología de trabajo*, y también estaba presente el deseo de una integración coherente en el *desarrollo social y político* de la sociedad de su tiempo; preocupación constante, elocuente en todos sus escritos, es la de construir un *orden nuevo* de acuerdo con la realidad industrial del país, así como la de no soslayar la identificación del pensamiento intelectual con la acción constructiva; en esta actitud queda patente la predisposición a interpretar la arquitectura como un «fenómeno transformador», ya que la arquitectura para este grupo es la expresión e instrumento de la sociedad por medio de la cual se puede operar en sus transformaciones.

Dentro de esta óptica aparecen las interrelaciones arquitectura-ciudad-región, proyectos como la Diagonal de Barcelona, la ciudad de reposo, todo un tratado sobre la planificación del ocio, la planificación escolar, los proyectos de arquitectura hospitalaria, el saneamiento de los barrios marginados con sus análisis sociológicos, la crítica a la arquitectura oficial, los dispendios económicos, la incorporación del trabajador manual, las relaciones entre cultura y clase obrera, la reforma de la enseñanza de la arquitectura...: la batalla intelectual por adecuar las intenciones del arquitecto con las necesidades del espacio del hombre contemporáneo, el testimonio de la vanguardia, los CIAM (repertorio ideológico de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) —a los que nunca faltó la presencia de los hombres del grupo—, las nuevas técnicas del prefabricado, cuyo testimonio teórico y práctico se anticipó al incipiente desarrollo comercializado de nuestros días...

Sin lugar a dudas, la toma de conciencia de la dimensión urbana del hecho arquitectónico se nos hace patente en su lectura bastantes años antes de que algunos teóricos en boga nos pretendan descubrir

el significado de la arquitectura de la ciudad. Aparece como bastante elocuente en la intención teórica del grupo distinguir el *significado formal* de la ciudad, hecho inteligible y disciplinar, y el *significante funcional*, como contenido esencial, para poder colegir que la forma no siempre es su racional consecuencia; como muy bien ha venido a demostrar después el desarrollo de la ciudad capitalista moderna, al fundamentar su forma urbana en unos *valores compositivos*, su función social en un *cambio de usos* y su *contenido específico* en un aumento de la *renta del espacio*, mixtificando su imagen, como todos sabemos, en una irracional consecuencia del uso de los espacios urbanos.

En el plano de la ética profesional, el GATEPAC anticipó un modelo de actitud política sin dejar en ningún momento, al menos en sus elementos más representativos, de abandonar su capacidad de intelectuales de su época, pero ¿cómo romper los moldes de las viejas formas culturales para inscribirse en el plano político, sin dejar de ser arquitectos?

La respuesta fue una coherente disciplina arquitectónica de una calidad no igualada, desde las indagaciones de la vanguardia a la utopía de la crítica ideológica a la realidad social más inmediata. Resulta incomprensible, y a todas luces arbitrario, que toda una experiencia tan prometedora haya estado excluida en la construcción de nuestra realidad ambiental más inmediata.

1976

Enseñanza de la arquitectura y cambios políticos

SI ALGUN DIA ESTE PAIS LLEGA A CONSOLIDAR LAS CONDICIONES MINIMAS PARA UNA COHERENCIA DEMOCRATICA, LOS APARTADOS QUE conciernen a la construcción y formalización del medio físico dentro de las nuevas dimensiones de la vida comunitaria serán los que, con urgencia, se tendrán que acometer para preparar y reparar la arquitectura de nuestras ciudades y la ordenación y planificación del territorio, con unos presupuestos políticos, culturales y técnicos más eficaces que los resultados ambientales que hoy soportamos, y debería cobrar conciencia prioritaria en los políticos del «cambio» la previsoras actitud de ordenar los procesos educativos y los campos de investigación en una acción paralela para cuando el cambio se realice.

El término «arquitectura», disociado de su significado primario, ha pasado a ser un término manipulado según los intereses de la clase que lo utiliza. Para la «élite arquitectónica», su connotación sigue anclada en una ambigua operación de vanguardia cultural, que pretende imponer su *lenguaje ritual* ante las exigencias de una realidad espacial enajenada y programada por los intereses del mercado. Al promotor inmobiliario le sirve para designar las tradicionales técnicas de la construcción, aliadas con el proceso burocrático y de corrupción que la construcción como negocio lleva implícito; para un sector de la crítica más radicalizada, la arquitectura es una forma sin contenido revolucionario alguno y, por tanto, un hecho marginado de la historia.

La enseñanza de la arquitectura subyace, por el momento, en el tradicional debate alternativo. Pendiente de una teoría operativa y sin una praxis que haga eficaz su cometido, respecto a su componente temporal, lo llena en suplir la forma con imágenes, donde la «función social» o la «militancia política» puedan acallar la mala conciencia o la incapacidad real para proponer otras alternativas que no estén ligadas

a la tradicional búsqueda platónica de la forma en sus múltiples acepciones.

Las escuelas siguen alejadas de un aprendizaje que sintonice con la realidad y las haga eficaces tanto en sus aspiraciones teóricas como prácticas; los modelos de *recuperación formal*, de *sistematización científica*, los nuevos modos de *auto-expresión*, el *trivialismo sociológico*..., no dejan de ser aproximaciones un tanto gratuitas a un modelo «pedagógico de transición» que integre de manera coherente los descubrimientos científicos y la cultura material que conforman la realidad ambiental de nuestro tiempo.

Pretender una alternativa pedagógica desde los inadecuados cauces escolares actuales, o desde los hipertrofiados canales de los «gremios profesionales», es abandonar la arquitectura, dentro de la política de un país, a un ejercicio para exorcistas. La enseñanza y la práctica de la arquitectura deberá, sin duda, conformarse dentro de los procesos políticos del cambio, pues es evidente que las diversas formas de la arquitectura se han producido históricamente de acuerdo con los diferentes modos de organización que la sociedad adopta.

Los problemas más patentes que la década de los sesenta dejaba abiertos en torno a la arquitectura se cifraban en torno a tres generalizaciones bastante explícitas: relaciones entre ideología y metodología, formalización del lenguaje arquitectónico como medio de comunicación simbólico y el problema de la ciudad como lugar donde verificar las experiencias urbanístico-arquitectónicas.

Este amplio espectro convierte la enseñanza de la arquitectura en un proceso de *investigación global* del medio físico del hombre y en una actividad específica de formalizar las imágenes ambientales de la sociedad moderna. La primera de las cuestiones antes enunciadas comporta una incorporación de las ciencias, algunas ya clásicas, cuya ausencia impide la interpretación conceptual de los problemas del mundo material. ¿Cómo se puede ignorar la ciencia marxista, los nuevos descubrimientos de la antropología, el avance de las ciencias sociales, las conexiones de la nueva estética con la vida cotidiana, para poder explicar la forma de la arquitectura y su construcción virtual?

El segundo apartado vincula el proyecto de la arquitectura con una cada vez más necesaria *metodología histórica* que explique el diseño más allá de las puras relaciones geométricas, la ilustración académica, las falsas recuperaciones históricas, la intuición formal o el latente

mito europeo de la razón, que con tanto beneplácito sirve de expediente ideológico al racionalismo formalista de las últimas vanguardias.

La ciencia moderna y las aportaciones del pensamiento contemporáneos deben llegar a estos centros no como una limitación creadora, tal como la formulan los oportunistas del negocio de la forma, sino como expedientes pedagógicos que expliquen su razón de ser. A todo esto, habrá que añadir unas realidades muy precisas de nuestro entorno histórico nacional. Las culturas centrales y periféricas, por lo que respecta a su patrimonio arquitectónico, carecen de una historiografía básica a la luz de las nuevas interpretaciones históricas, cuyo desarrollo podrá potenciar una base de enriquecedor conocimiento y la recuperación de una «tradición» aún por descubrir, que pueden y deben ser valores a investigar en las nuevas formas de convivencia.

A nadie se le oculta que la ceremonia en que se desarrolla la arquitectura en nuestro país carece de vigencia, de la misma manera que el valor simbólico de sus elementos y la hipertrofia de sus espacios urbanos sirven descaradamente a unos intereses comerciales cuyos equívocos formales a nadie convencen. La dispersión y atomización espacial de la ciudad contemporánea aumenta, como es sabido, el grado de fruición perceptiva, pero también es cierto que reduce a límites inciviles los gestos de participación en la construcción ambiental de la comunidad. Ello comporta, y cada día más, una educación perceptiva y estética del grupo social de las obligaciones colectivas, de sus críticas y de los campos específicos de sus demandas.

La aceleración de los problemas que se vierten sobre las tradicionales «escuelas de arquitectura», no puede ser asimilada por las estructuras pedagógicas en vigor, con sus reticencias ancestrales, su inercia formal y su inadecuada actitud para enfrentarse a las nuevas decisiones. ¿Cómo se puede pensar que una escuela de arquitectura deba asumir los conocimientos que deberían impartirse, como mínimo, en tres facultades que acogieran las enseñanzas de la ciencia urbana, de las ciencias del diseño y las descentralizadas de las diversas disciplinas que el conocimiento arquitectónico hoy comporta? ¿Qué enseñanza se puede esperar de un centro que alberga a más de cinco mil alumnos y trescientos profesores, con una organización académica que permanece inalterable desde hace más de cien años? ¿Cómo

transformar sus métodos e implantar los nuevos conocimientos, si no es desde una decisión política que interprete las demandas reales de una colectividad críticamente responsable? Pese a la cantidad de información, ¿cómo suplir la incongruencia pedagógica con el «rol» que ha de asumir el alumno en su práctica profesional?

La enseñanza de un pueblo responde a lo que esa colectividad es o le dejan ser. Cualquier alternativa de cambio en los métodos pedagógicos que no presuponga una transformación en el conocimiento de la cultura que se imparte, deja un vacío importante, difícil de llenar improvisando. Asistimos en la España del cambio, por razones de la lógica histórica, a un proceso de enfatización de los factores políticos. Sería esclarecedor hacer patente qué «alternativas culturales» lleva implícito el cambio desde la práctica política.

1976

Fronteras del diseño (Dependencia tecnológica o tecnología intermedia)

A FINALES DEL PROXIMO MES DE SEPTIEMBRE SE VAN A CELEBRAR EN LONDRES UNA SERIE DE CONFERENCIAS EN TORNO AL TEMA DEL diseño, convocadas por el Real Instituto de Arquitectos Británicos (RIBA) y la Sociedad de Artistas y Diseñadores Industriales Ingleses. Las cuestiones a debatir van orientadas a indagar las relaciones y desafíos fundamentales que suscitan los cambios sociales y tecnológicos y su repercusión en la década de los ochenta. A la perspectiva inglesa se une la convocatoria de México para el XI Congreso Mundial del ICSID (Internacional Council of Societies of Industrial Design), a celebrar en la capital mexicana durante el mes de octubre, donde se van a cuestionar los nuevos enfoques de la tecnología y el diseño, las inversiones extranjeras y su correspondiente crítica a las tecnologías centrales, así como los nuevos modelos de desarrollo para países dependientes, temas sin duda de una gran actualidad para el momento español.

Son muy escasas las referencias que sobre el tema del diseño aparecen en los medios de comunicación social de nuestro país, y, lo que parece más grave, son muy pocos los síntomas que se aprecian desde los centros de decisión del Estado que valoren la dimensión político-económica que representa la planificación y el control de una cultura tecnológica propia y racionalizada. En un editorial publicado en estas mismas páginas (*El País*, 9-8-1978), titulado «Dependencia económica exterior: un debate necesario», se situaba con precisión y claridad una de las cuestiones claves para nuestro futuro tecnológico: si la importación de tecnología extranjera ha constituido, como señalaba hace un año el citado editorial, una vía de modernización de industrias nacionales, también es cierto que España corre el riesgo de instalarse como un país dependiente de los grandes modelos industriales.

Esta dependencia de las tecnologías centrales, como ha ocurrido en otros países en la escalada desarrollista, estaba marcada por los

intereses económicos que producía sin atender a los efectos secundarios que de una falta de planificación podrían derivarse, efectos que se han hecho patentes en la década de los setenta y, en ocasiones, con catastróficas consecuencias.

En España, los principios del diseño, en general, y del diseño industrial, en particular, han sido una actividad importada tanto en sus productos como en sus aportaciones teóricas. Grupos aislados verdaderamente esforzados dentro del panorama catalán y de actividades específicas de diseñadores concretos han elevado con una gran dignidad de realización los productos por ellos diseñados, al margen, cuando no en contra, de las industrias nacionales, las marcas extranjeras o la propia Administración, cuya incultura en estos temas llega a situaciones tan cómicas y lamentables como el anagrama de los mundiales de fútbol.

Intentar relacionar el diseño y el diseño industrial, en particular, con la industrialización del país no es un gesto de nacionalismo inconsecuente, sino evaluar el valor instrumental del diseño para el desarrollo, entendido como una mejora de la cultura material para la mayor parte de la población.

No se puede comprender cómo Ministerios como el de Industria y Comercio no han fiscalizado aún los efectos micro y macroeconómicos del diseño industrial, pues independientemente de las desoladoras cifras en royalties (1.500 millones según datos de la propia Administración fueron abonados en los ejercicios comprendidos entre 1974-77) aparecen factores de racionalización evidentes, como creación de fuentes de trabajo, aumento de la productividad, fomento de valores de uso más adecuados a las necesidades locales y sustitución de importaciones concertadas con las tecnologías centrales. Se estima que al finalizar esta década el monto comprobable pagado por los países periféricos a los llamados países centrales en concepto de tecnología (patentes, marcas, diseños, asistencia técnica...) ascenderá a 9.000 millones de dólares, aproximadamente un 15 por 100 del total de las exportaciones de los países periféricos. Los costos no comprobables pueden llegar a unos 30.000 millones de dólares, cifra que explica los esfuerzos por parte de los países centrales para no eludir la dependencia.

Es evidente que el subdesarrollo ya no puede contemplarse como una diferencia en tiempos, sino como resultado del actual orden económico mundial. ¿A qué esperan organismos tan ruinosos como

el INI, verdadera multinacional de la inoperatividad tecnológica, para evidenciar una actitud beligerante contra las dependencias de tecnologías centrales?

Será preciso llamar una vez más la atención de una Administración, demasiado entretenida en los juegos florales de las políticas de partido o en convenios industriales con países exóticos, sobre la necesidad de atender los presupuestos que con una precisión meridiana se proclaman desde la teoría crítica en torno a las relaciones entre *diseño* y *dependencia tecnológica*, pues amparados muchos políticos y políticas en lecturas emocionales dentro de la ideología en que militan, olvidan o suelen marginar el hecho de que una dependencia en el diseño representa una intrínseca dependencia tecnológica y como consecuencia un modelo de colonialismo industrial.

Con bastante claridad ha señalado un teórico del diseño «que la creación de puestos de trabajo productivo constituye uno de los graves problemas de los países dependientes. De ello deriva la necesidad de desarrollar proyectos que requieran *intensidad de trabajo*, preferiblemente a intensidad de capital». Un cambio cualitativo se perfila hoy en las nuevas fronteras del diseño, un *diseño intermedio* que nace como respuesta adecuada a problemas concretos de un entorno socio-cultural dado; este postulado es hoy considerado como un proyecto innovador. Su pretensión, sin mayor retórica formal, es configurar y formalizar productos de cualificado valor de uso frente al diseño de tantas mercancías vinculadas a la dinámica de intercambio mercantil tan propicia a la sociedad de consumo dirigido.

Frente a la *dependencia tecnológica* postulada como doctrina y asimilada como principio, un diseñador consciente del rol social plantea hoy el axioma de una *tecnología intermedia* adscrita a las necesidades del lugar, producida en función de una racionalidad de uso y controlada por las limitaciones económicas, políticas y culturales que permitan una participación más activa en los procesos de planificación y proyecto. Controlar, por tanto, la importación de tecnología extranjera, crear centros de investigación y aprendizaje (no existe en el país ningún centro oficial de las enseñanzas del diseño), experimentar las patentes propias más que promocionar la reproducción de diseños importados, serán, sin duda, cuestiones a plantear a través de una política lógica de industrialización.

El proteccionismo al *diseño* de los países centrales no deja de ser una forma de colonialismo tecnológico; reclamar, por tanto, de

los poderes públicos un conocimiento más riguroso de estos temas y solicitar de los partidos políticos en la oposición una postura más concreta en política de *tecnología intermedia*, tendrá que ser en un futuro objeto de un debate nacional.

1979

La arqueología del lugar

LA PRESENTE PUBLICACION ARRANCA DE UNA PROPUESTA DE EXPOSICION EN TORNO A LOS DIBUJOS Y CROQUIS ETNOGRAFICOS DE JULIO Caro Baroja y que después de una serie de vicisitudes se presenta como libro-catálogo de una muestra itinerante por diversas ciudades del país.

La rica caligrafía y el contenido científico que muestra un trabajo tan dilatado como el de Julio Caro no pueden sintetizarse en una selección de apuntes para mostrarlos con las técnicas expositivas al uso o para evidenciar las dotes artísticas de un científico tan señalado; no es ésta ni la finalidad ni el objetivo de la exposición.

Los trabajos de campo de un científico, y en esta ocasión de un etnógrafo, se nos presentan más como testimonios arqueológicos (documentos primarios donde se describen las formalizaciones espaciales imaginadas por el hombre) que como simples trazos de fruición estética. La racionalización de sus herramientas e instrumentos, el control de los fenómenos naturales, el soporte primario que significó su vivienda, su asentamiento en el lugar, son apartados que se van haciendo evidentes a través del discurso ordenado de la geometría.

Mostrar la caligrafía etnográfica dentro de los límites del dibujo es penetrar en el largo discurrir de la historia dentro de sus coordenadas espacio-temporales. Si, como es bien sabido, la idea fundamental del dibujo arquitectónico es aquella que reduce a forma bidimensional el espacio tridimensional de la arquitectura y que para tal reducción se vale de una serie de signos por naturaleza convencionales, los dibujos del etnógrafo vienen a definir con gran precisión el significado espacio-temporal del objeto observado.

Los croquis y detalles, las visiones e instrumentos que aquí se ofrecen al espectador, lo mismo que las arquitecturas y artefactos, los decorados plásticos o escultóricos, no deben valorarse desde la óptica del buen hacer de un etnógrafo, pues rebasan esa frontera retórica del

intelectual que pinta, para inscribirse como verdaderas acotaciones de una conciencia crítica y sistemática del científico que describe un amplio *corpus* de nociones, que acota los pequeños y los grandes gestos a través de los cuales el hombre modifica la naturaleza. Su lectura nos acerca a una mejor comprensión del trabajo humano, a un mejor entendimiento del mundo que nos rodea, evidenciándonos su acontecer y perpetuo cambio; estos apuntes de campo entran de lleno en el compendio de la rigurosa tradición científica. Dibujos, apuntes, trazas, sesgos, que forman parte del instrumental científico, notas para comprender la realidad. Es el propio Julio Caro Baroja quien señala en la introducción a estos trabajos lo que para él, como etnólogo y etnógrafo, representa el dibujo.

El dibujo me ha parecido una herramienta de trabajo indispensable y lo he considerado como elemento fundamental para comprender, nada de cosa auxiliar complementaria o subsidiaria. No. Fundamental; y creo que ahora cuando los artistas buscan abstracciones y cuando mucha gente torpe cree que la fotografía cumple todos los requisitos que se necesitan para obtener buenos documentos gráficos, somos los profesionales de distintas ciencias los que tenemos que combatir en defensa de lo que es el dibujo en general y de los buenos dibujos en particular.

El dibujo es un acto del pensamiento que se traduce en forma de lenguaje; la relación entre pensamiento y traza no es un hecho, es un proceso, como bien han demostrado los lingüistas refiriéndose al habla. El pensamiento, al convertirse en dibujo, sufre muchos cambios, no es una mera representación de lo que contempla; en el dibujo encuentra su realidad y su forma; el buen dibujo va más allá de la escueta información; la interacción que la traza tiene entre el pensamiento y el propio acto de dibujar hace posible que la imagen nos permita participar de todo su significado.

Descubrir las ideas a través de los signos gráficos no deja de ser un proceso especulativo, y Caro Baroja conoce bien ese entramado experimental que nos permite la representación para poder comprender los significados y significantes del objeto grafiado.

Julio Caro recorre en estas muestras que aquí se publican y exponen todo el proceso de esta especulación tangible, en el buen decir de M. Graves.

Apuntes, croquis, notaciones, fragmentos, dibujos definitivos,

aparecen en una secuencia de imágenes que perfilan y acotan la temporalidad con que han sido realizadas. La referencia taquigráfica del apunte que desea integrar la naturaleza fragmentaria del conjunto. El artefacto artesanal que reseña la funcionalidad mecánica. El croquis que trata de singularizar la connotación simbólica. La referencia al paisaje como anotación de nuestras observaciones, clima, topografía, fauna y flora del lugar, interpretaciones fugaces del fenómeno natural que observamos, síntesis en fin que revela la conciencia artística de quien las recopila. Esta modalidad de dibujos son documentos auténticos taxonómicos, apartados recuperados de la arqueología del lugar, que se nos muestran marcados por una intencionalidad en el tiempo. Su origen, por lo general, es didáctico, pues tienen como estrategia no sólo la fruición subjetiva al realizarlos, sino la capacidad de esbozar la información que de ellos se desprende. Su desenfado de lo *inacabado* lleva implícito un método: ofrecer las imágenes como temática abierta, desde lo general a lo concreto.

Estos apuntes son solidarios del discurso interior del científico y su visión de conjunto viene a ser como un diario de anotaciones visuales, donde poder describir los fenómenos físicos del acontecer observado y que gracias a las trazas del dibujo se hacen más accesibles, no sólo para la interpretación personal de quien los realiza, sino también para la mejor comprensión de quienes los contemplan.

Los testimonios recopilados por Julio Caro, muestra reducida de lo que aquí se presenta, dejan bien patente el axioma de todo acto creativo, acentuando la selección de lo que se ve y la manera de observarlo, es decir, descubriendo la realidad con sus leyes de organización, composición y estructura.

Contemplando estos dibujos, se nos hace más patente la presencia del hombre enfrente y por encima de la naturaleza, diseños de una frescura que fácilmente nos pueden transportar a aquellos lugares donde el pensamiento del hombre se despoja de las ilusiones mitológicas para iniciar los fundamentos de la ciencia. La tierra, el agua, el aire y el fuego, elementos de una naturaleza a transformar, con formas, herramientas y procesos diferentes de una materia que subyace, materia sobre la que se va a practicar el experimento, la observación y la reflexión.

De esta triple actitud nace el valor documental, científico y

artístico que en estas descripciones gráficas se puede observar. Será Aristóteles quien, con precisión meridiana, nos explica cómo «todo conocimiento depende de la memoria, la capacidad para retener algo que nos viene de la sensación» y de qué manera «la experiencia da origen al arte (*techné*) en el sentido de cuerpo de conocimientos que pueden estudiarse independientemente de la experiencia», y finalmente cómo la sabiduría llega cuando «se ven las cosas desde sus causas y se las comprende y goza de ellas intelectualmente».

Estos dibujos que aquí se publican no representan el dominio de una técnica gráfica; llevan implícitos el conocimiento de sus causas, es decir, la sabiduría.

1979

Réquiem por la Escuela de Arquitectura de Madrid

ENTRE LOS MULTIPLES Y DIVERSIFICADOS PROBLEMAS QUE EL PAIS SUFRE EN LA ACTUALIDAD, LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA ACOGE ENTRE los recintos de sus muros unos modelos cuya degradación no necesita apenas descripción. Son muchas las voces que lo vienen manifestando y recientes están los gestos y actitudes que hacen patente la decrepitud e ineficacia de estos estereotipos universitarios.

La Escuela Técnica Superior de Arquitectura, enclavada en la Universidad Politécnica de Madrid, es, sin duda, uno de esos modelos cuya destrucción ha llegado a sus cotas más altas. Una memorable sesión, mantenida el día 10 de julio por la Junta Provisional de Profesores y Alumnos de dicha escuela, lo hacía patente en una descripción pormenorizada de las expectativas que para el próximo curso esperan a esta institución después de haber permanecido clausurada durante el presente más de la mitad de su tiempo escolar.

Por primera vez en la historia más reciente de su ya largo y penoso deterioro, un grupo de profesores y alumnos tomaba conciencia plena, y de una forma colegiada, del abandono institucional, de la insolidaridad de una universidad de filiación politécnica, de la ignorancia, el menosprecio y la apatía de unos poderes públicos, al parecer más atentos y entretenidos en sus congresos y apremiados por las apuestas de sus futuros puestos políticos que por una responsable reflexión crítica para iniciar una revisión en profundidad de las actuales enseñanzas universitarias, dentro de las limitaciones culturales, económicas y académicas que nuestra realidad nacional permite.

La Escuela de Arquitectura cerrará sus puertas en el próximo curso si los graves y ya endémicos problemas no son mitigados por alguna limosna de sus «benefactores institucionales», pues el centro se halla en suspensión de conocimientos, en crisis irreductible; a esta

determinación han llegado la Dirección y la Junta de Profesores del centro, un gesto de agradecer, porque al menos el sufrimiento diario que soportan profesores, alumnos y estamentos auxiliares del centro o el doloroso esfuerzo de tener que impartir y adquirir unos conocimientos sin sustancia, para poder atrasar el contexto de la confusión, se eleva, con esta determinación, a la categoría pública de lo evidente: *Así no se puede enseñar. Este modelo de organización académica está probado y experimentado como inadecuado para la realidad social y económica del país. Profesores y alumnos, cuya probada impotencia se prolonga, no pueden seguir soportando, ni siquiera con la mejor buena voluntad, el fraude de las apariencias.*

El malestar actual y la degradación límite que la Escuela de Madrid viene evidenciando como institución universitaria no parece motivo de preocupación en las altas instancias del poder académico, aunque haya dejado de funcionar desde hace muchos años. Nada importa que sus 6.000 alumnos inicien el ritual académico de sus estudios con una ficha de desocupados potenciales como alternativa real a su titulación. Nadie se preocupa porque su profesorado (390 profesores) se reclute de forma indiscriminada con el único objetivo de mantener entretenidas unas masas de estudiantes con mil estrategias y artificios antipedagógicos, y cuya finalidad no parece que tenga mayor alcance que diferir por una serie de años a un proletariado titulado, antes de ingresar como fuerza social en el escalafón de esa institución de la beneficencia nacional: el paro. Nada o muy poco importa que en España no existan en 1980 unas facultades donde enseñar la ciencia urbana, el diseño de objetos, la planificación territorial, tan imprescindibles y necesarios en el espectro de la cultura material de la sociedad industrial.

Durante muchos años las voces más críticas han evidenciado este fracaso y la necesidad de crear otros lugares para el desarrollo de los nuevos conocimientos, pero todo han sido explicaciones inútiles. Los intereses de casta, en primer lugar los profesionales de la arquitectura, la burocracia estéril, el soporte cómodo de la inoperancia, todos estos factores han ido sumando estratos de incompetencia, clausurando la imaginación, destruyendo la espontaneidad, cosificando las conciencias, mecanizando el espíritu en esas tramas siempre dudosas hacia el culto arquitectónico de la originalidad creadora, fascinando y lesionando gravemente a una juventud en unos ideales totalmente ficticios en lo cultural y gravemente depredadores en lo económico.

La Escuela de Arquitectura de Madrid, como otras tantas instituciones universitarias, lleva clausurada mucho tiempo, aunque ahora se anuncie su cierre desde un estamento colegiado. En este centro no se imparte ni formación cultural ni aprendizaje especializado, y esto lo saben bien alumnos y profesores. Los temas arquitectónicos con los que se especula nada tienen que ver con la realidad a construir. Los ejercicios prácticos carecen de un mínimo de idoneidad entre lo que se dice enseñar y lo que se exige como prueba de examen; hay aprobados casi generales o suspensos colectivos. Son los extremos en los que se debate el control de lo supuestamente aprendido.

El conocimiento científico-técnico o las metodologías de las enseñanzas de los proyectos arquitectónicos reproducen nociones parciales, explicaciones mediante las cuales es posible aparentar que se enseña sin contradicciones en una situación académica precisamente llena de ellas. Contradicciones tan significativas que impiden delimitar un territorio cultural que permita a los profesores estimular un conocimiento activo y a los alumnos aceptar el trabajo como un hecho positivo, en tal grado que ni siquiera los conocimientos más rutinarios que dotaban al arquitecto de un sentido constructivo del edificio, o las materias de humanidades que sirvieron siempre de recurso fácil para adjetivar al arquitecto como «hombre universal» de saberes, son ya, en estos momentos, ingredientes conformadores de unos mínimos de exigencias metodológicas e informativas.

A este cuadro nada descriptivo para lo que la realidad hace patente, se une la escasez de recursos económicos, a merced siempre de la benevolencia de quienes controlan los presupuestos del conjunto politécnico. No es necesario abusar de la estadística ni del repertorio de hechos; el centro se hunde en una lucha deformada entre profesores y alumnos y entre profesores y profesores, intrigas que se polarizan según reacciones involuntarias, más producto de una neurosis colectiva que de un espíritu científico y reflexivo. Realmente, esta institución centenaria agoniza herida de muerte; lo que aún permanece, se sostiene por la inercia de su historia, por el afán de algunos profesores y estudiantes aún con horizontes de esperanzas y sensibilidad académica, que buscan insatisfactoriamente racionalizar los problemas que la irresponsabilidad de las instituciones del poder académico no atiende.

Enunciar el aspecto sombrío de los problemas tal vez pueda

parecer exagerado, pero, en la realidad española actual, y de modo específico en el ámbito universitario, sigue siendo válido aquel principio de que sólo la exageración es el medio de hacer patente la verdad, y los hechos que ocurren en esta «escuela de arquitectura» no tienen otra opción que hacerlo evidente ante la opinión pública mediante una decidida voluntad de crítica y de oposición a seguir manteniendo este engaño y fraude académico. No se trata de reclamar unos meros presupuestos económicos que ayuden a seguir paliando la miseria de este centro, o a retocar su mala administración, sino de algo más profundo que viene impuesto por la estructura social de una profesión que afecta a la sociedad en general, y por naturaleza a las atenciones del poder político vigente.

Este gesto de la Junta de Profesores de la Escuela de Arquitectura invita a una reflexión total sobre la Universidad española y a los poderes políticos más cualificados a decidirse de una vez a tomar en cuenta la revisión global de estas instituciones, a no ser que con su olvido manifiesto nos inviten a creer que intenciones ocultas se superponen a esta desidia y abandono.

1980

La ciudad y sus significados

EL INTERES DEMOSTRADO POR LOS ARQUITECTOS EN TORNO A LOS PROBLEMAS Y RELACIONES QUE SUSCITA EL BINOMIO *ARQUITECTURA-ciudad*, entendidos como cuestiones que superen las concretas relaciones formales o requieran un mayor enfoque científico, son tan limitados como recientes.

Es cierto que las intenciones postuladas por el período histórico que acotamos como «movimiento moderno» trataron de ampliar las definiciones un tanto reduccionistas entre arquitectura y fenómenos urbanos, y que de estas nuevas consideraciones, sin duda, la *estética urbana* fue la que recibió por parte de los arquitectos las contribuciones más señaladas. Presupuesto común y generalizado fue por aquellos años concebir la *ciudad como un asunto arquitectónico*.

No es menos cierto que una aplicación tan unilateral de tal aserto indujera a conclusiones excesivamente parciales y precipitadas como para llegar a considerar, por ejemplo, que el espacio en la ciudad griega había sido cualificado por la escultura, o bien que la espacialidad renacentista había sido resuelta cuando el pintor logró solventar los problemas de la perspectiva. A este tipo de consideraciones por parte de los arquitectos no estuvieron ajenos el análisis y el proyecto de la ciudad moderna, cuyas generalizaciones y simplificaciones hoy nos resultan incomprensibles. ¿Cómo pensar que la complejidad de la trama urbana en la incipiente sociedad industrial pudiera ser resuelta con las analogías biológicas, el funcionalismo zonal o la indeterminación racionalista que caracterizó el período de entreguerras?

Tampoco los exponentes más destacados de estas corrientes arquitectónicas en su vertiente utópica —F. Lloyd Wrigth con Boadracre City, Le Corbusier con su Ville Radieuse, la escuela centroeuropea y sus complementarios neorrománticos o funcionalistas— han podido ofrecer respuestas parciales, modelos o indicadores

espaciales donde encajar unas relaciones ambientales de una sociedad en crisis de los valores heredados de un siglo tan significativo como lo fue el siglo XIX; crisis no resuelta por parte de una ciencia como la del siglo que nos precede, tan conforme con una tradición newtoniana y euclidiana que hemos visto diluirse en las ciencias de la naturaleza; crisis también, aunque por el momento no aparezca con tanta nitidez, en las denominadas ciencias sociales; crisis, en fin, de la conciencia, porque en una parte muy considerable se han reducido los valores y las creencias religiosas dominantes, tan significativas, por otro lado, en las sociedades industriales. Cabe preguntarnos: ¿en qué lugar se encuentran las adhesiones a la fe en el progreso, la ciencia, el trabajo, la técnica o el Estado democrático moderno?

La ciudad debe reflejar de modo evidente estos procesos del cambio. El estudio de la ciudad, construcción física de las relaciones humanas, supera los acotados límites que los indicadores formales de la arquitectura pudieron significar en otros tiempos; es fácil entender que los estudios sobre la ciudad se orientan hacia un entendimiento y mejor comprensión de sus significados. La arquitectura se manifiesta como una forma de lenguaje cuyos significados no sólo son intrínsecos, sino que están controlados por la ideología dominante. Romper el lenguaje hermenéutico de las formas, descifrar sus códigos, aclarar sus contenidos, es un imperativo para todo espíritu crítico que intente reformar esta tarea interpretativa.

El estudio de los significados arquitectónicos dentro del contexto de lo urbano obliga a establecer unas nuevas variables más allá de la especificidad de la arquitectura y a entrar en otros campos científicos tan necesarios para explicar las relaciones arquitectura-ciudad. Sin temor a una divagación errónea, puede decirse que la arquitectura moderna se ha caracterizado por una orientación apasionada hacia los estudios detallados de la composición formal, mientras que el urbanismo se ha mostrado igualmente satisfecho por una búsqueda abstracta que permitiera generalizar la construcción de la ciudad moderna. Orientaciones que, con facilidad, han caído en episodios de una arquitectura iluminada o en las quimeras de un urbanismo tecnocrático, corolarios ambos de estrategias inducidas, cuya finalidad va dirigida a hacernos ignorar la destrucción que tiene lugar en el entorno ambiental que nos rodea.

El estudio de «los significados de la arquitectura de la ciudad» es, en la actualidad, uno de los campos más ricos para la explicación de

los fenómenos urbanos, dada la gran riqueza de datos que permiten formular las cuestiones básicas de la espacialidad moderna. Así podemos observar un antropocentrismo aún vigente, cuyos fundamentos residen en la omnipotencia de la razón, la fe en la ciencia o en los recursos ilimitados de la técnica; esta visión antropocéntrica mantiene aún la creencia de que bajo los supuestos de un crecimiento ilimitado podemos programar, arquitecturizar y urbanizar nuestras ciudades. Un revisionismo compositivo (en los períodos de crisis se hace necesario comparar con el pasado) se esfuerza de nuevo en pretender convencernos de la utilidad de los estereotipos, de los viejos modelos de la historia construida, de la recuperación simbólica como sucedáneo a nuestras inhabitables moradas, formas y espacios, para olvidar contenidos de mayor trascendencia y dificultad (estructura de la propiedad, modos de producción, decisiones políticas) para poder ordenar, diseñar y formalizar los espacios de la arquitectura en la ciudad de hoy.

Los sectores más evolucionados del pensamiento arquitectónico contemporáneo, conscientes de este cambio de panorama, han iniciado una reinterpretación que ofrecen de todos estos materiales en las arquitecturas de las ciudades. Algunos, con grandes dificultades para contemplar los objetivos sociales y existenciales que la arquitectura aporta a la construcción de la ciudad, se aferran al «ingenio dócil», la sutileza simbólica, y sus muestras ofrecen el cansancio y los rasgos propios de su decadencia. En una época como la nuestra de evidente *discontinuidad*, la amenaza y el asombro se presentan como actitudes simultáneas; tal vez estas circunstancias justifiquen en parte la adhesión al mercado formal o, en otros términos, los esfuerzos vertidos para inscribir lo monumental-simbólico en la construcción del espacio de la ciudad.

No todos los sectores de la cultura arquitectónica se inscriben en las nóminas gratificadoras de la demanda simbólica. Las investigaciones, los estudios y la revisión crítica se han orientado en los últimos años a dinamizar argumentos y postulados que permitan unas interpretaciones más adecuadas al significado del enriquecedor campo historiográfico que tiene por escena la ciudad, en un intento de reconstrucción y objetivación del significado de los fenómenos urbanístico-arquitectónicos.

Como proceso de reconstrucción e innovación, sus análisis, por el momento, se presentan diversificados y lógicamente fragmentarios,

con aportaciones a veces específicas, y en determinados trabajos sectoriales sus contribuciones se pueden entender más como ensayo que como aportación a un manual de historia.

Es dentro de las generalidades de este espectro donde se presenta, a nuestro juicio, el trabajo de Carlo Ayomonino sobre *El significado de las ciudades*; el intento de utilizar nuevos argumentos, junto con sus convicciones críticas, aparece como evidente en estos ensayos, comentarios y lecciones a lo largo de diez años de enseñanza en el Instituto Universitario de Venecia. No se trata, como señala el propio Ayomonino, de «añadir nuevas contribuciones académicas a una hipotética historia de la arquitectura moderna basada en “los grandes ejemplos”, sino de estudiar a través de una serie de análisis específicos, capaces de definir las transformaciones registradas en el curso del tiempo, y en especial a partir de la conformación de la sociedad burguesa, los condicionamientos materiales (como la estructura de propiedad, los modos de producción, las decisiones políticas, etc.) que subyacen en las formas arquitectónicas y que éstas expresan como testimonio físico».

Los trabajos que constituyen los apartados más significativos del libro se presentan ante el lector o el estudioso de la ciudad como un material histórico narrado a través de un discurso, cuya lectura suscita múltiples sugerencias, pero sin alejar del centro de discusión el objeto de estudio por el que su autor se encuentra interesado, *el significado de la arquitectura* en el contexto de la construcción de la ciudad moderna. Su análisis discurre desde los apartados más funcionales e instrumentales (servicios e infraestructuras) hasta la mediación que el proyecto de la arquitectura puede ofrecer en la innovación y recuperación de lo urbano.

Se hace preciso advertir al lector que dentro de la abundante producción de literatura urbana los textos de Ayomonino resultan reconfortantes al compararlos con algunos trabajos sobre temas similares con los que, a veces, la industria cultural italiana trata de programar su apogeo editorial. Acotadas estas puntualizaciones, desearía señalar algunas observaciones que la lectura del texto me ha proporcionado:

— De los fenómenos que acontecen en la ciudad se conocen muy pocos datos, por lo que aún tenemos escasos fundamentos que nos permitan explicar con objetividad la naturaleza del «contenido

cualitativo del núcleo urbano» y de su «dimensión real». El origen de la metrópoli contemporánea, como se ha venido demostrando desde Lombart a los tratadistas de hoy, surge como consecuencia de *la concentración del consumo*, siendo ésta la fuerza decisiva de su crecimiento y determinación metropolitana (*relaciones entre servicios e infraestructura*).

— El declive del hombre público frente al desarrollo del hombre privado en la ciudad contemporánea origina una *ideología antiurbana*. Los nuevos hábitos y costumbres, frente a los viejos objetos, condicionan una serie de actitudes que a nivel colectivo proporcionan unas conductas hostiles cuando no indiferentes hacia los espacios históricos de la ciudad. Los colectivos antiurbanos de los nuevos asentamientos no precisan de la ciudad clásica; estos comportamientos terminan por condicionar una degradación y la obsolescencia del uso de la ciudad (*los equipamientos y sus relaciones con la ciudad*).

— La ciudad y lo urbano no son procesos equivalentes, las tipologías no dejan de ser espacios segregados y la pretensión de hacer ciudad por medio de adiciones tipológicas reconstruidas no dejan de ser actitudes de un voluntarismo académico para la reconstrucción de la ciudad. Una alternativa de *cambio ambiental* no parece factible sin una *remodelación social básica* (*la formación del concepto de tipología edificatoria*).

— No existe una teoría general de la ciudad, porque la ciudad no es un campo unitario de investigación y análisis. Las pretensiones unidireccionales del funcionalismo histórico, que pretendieron formalizar el *modelo racionalista de ciudad*, no han obtenido resultados muy halagadores. De la ciudad en su conjunto no se pueden hacer afirmaciones salvo que de sus conclusiones lo que se pretenda dar sean respuestas metafísicas o edificar tautologías. No obstante, se hace imprescindible una revisión funcionalista de la ciudad que permita recuperar las tecnologías concentradas sobre el *plusvalor* y alejadas de la *filosofía natural*, una *recuperación neofuncionalista* que permita enunciar nuevos presupuestos teóricos y prácticos para una acción de diseño urbano capaz de asumir:

- La importancia de la *participación ciudadana* (el futuro no está predeterminado, sino que se hace).
- La necesidad de *moderar el crecimiento urbano* indiscriminado (recuperación de la ciudad histórica).

● Hacer factible la conformación de *modelos multipolares*, cuyos rasgos más característicos serían: flexibilidad, recuperación de las necesidades básicas, primacía de los aspectos creativos frente a los distributivos, economía en los medios y en los modos.

— La arquitectura de la ciudad necesita más de *reflexión* que de *doctrina*. Las relaciones urbanas y las diferentes modalidades de uso de la arquitectura han venido a concluir, por parte de los arquitectos, en muchas ocasiones, en superficiales y contradictorias teorías; un oscurantismo *snob*, cada día más críptico, entretiene a las élites en banales distinciones, al tiempo que una práctica arquitectónica destinada a proteger las fuerzas económicas que formalizan el espacio acumula mediocres escenarios urbanos en nuestra más próxima realidad ciudadana (*arquitectura como fenómeno urbano*).

— El mercado de espacios en la ciudad no controla su producción; es la producción lo que condiciona este mercado, de ahí que la *forma* como se manifiesta la arquitectura no refleje las necesidades ni atienda a los usos a los que va destinada. Los espacios de la ciudad, como los de la arquitectura, son producto de un determinismo pragmático, cuyas características más esenciales, como se sabe, son las de ser empírico, pero no racional, rechazar el conocimiento y enfatizar la acción. El trabajo del arquitecto en la ciudad moderna se reduce a un simulacro, no construye espacios reales, verifica *simulaciones espaciales*, su arquitectura no transforma la ciudad, el proyecto de la arquitectura queda relegado a una actitud nostálgica, desvinculada ésta de su intervención en la ciudad. El espacio urbano, en su conjunto, se presenta como una quiebra absoluta, no existiendo vínculo dialéctico alguno entre *espacio urbano* y *objeto arquitectónico*.

El crecimiento de la ciudad se ha desarrollado sobre volúmenes espaciales planeados en relación con los asentamientos controlados por propiedad privada del suelo. La ciudad actual está formalizada con escasos elementos visuales, los volúmenes y vacíos responden a las expectativas del plusvalor del suelo y no existen, salvo espacios marginales, conjuntos urbanos monumentales de interés arquitectónico.

La ciudad contemporánea es análoga, sus variantes apenas son perceptibles, su homogeneidad es producto del valor de cambio que el mercado espacial asigna. Sus *diferencias* son consecuencia de la

relación con la ciudad existente sobre la que han crecido el lugar natural y los materiales empleados en su construcción. Sobre su morfología no han influido las normativas ni las ordenanzas, los *lugares* en que se construye están fundamentados en las recomendaciones que estipula la inversión del capital, que le confieren unas características de *diseño propio*, tanto por lo que se refiere a trazado viario, localización de servicios, conjuntos habitacionales, morfología; en definitiva, se diseña y se construye la *anticiudad*.

El proyecto arquitectónico no se ajusta a forma alguna, la regularidad de sus trazados responde a las estructuras urbanas existentes, su asentamiento y localización depende básicamente de las razones económicas (mercado de suelo): existencias de infraestructuras, alta rentabilidad, proximidad al centro. La arquitectura de los primeros ensanches configuró su morfología de modo concéntrico, porque existía un centro de atracción; los lotes urbanos sucesivos han sido regularizados de manera anárquica por *los trazados viarios*, elementos urbanos básicos para favorecer la *concentración del consumo*. Las perspectivas monumentales, los espacios públicos, las áreas verdes, el respeto por el paisaje natural, están ausentes en sus trazados.

Existe, por el contrario, la concentración de la residencia (vivienda), la masificación de la gestión (contenedores administrativos y burocráticos), la ruptura con el equipamiento, la autonomía en las dimensiones arquitectónicas (macrobloques); todo ello facilita un crecimiento de la ciudad por medio de *paquetes espaciales inconexos* que generan la *anticiudad marginal*.

Por lo que respecta a la ciudad socialista, compartimos con Ayomonino su tesis general: «Las ciudades socialistas sólo llegarán a existir realmente cuando se alcance una sustancial homogeneidad social (de forma semejante a lo sucedido históricamente en la conformación de las ciudades medievales o barrocas). Esto es, cuando constituyan una realidad capaz de ofrecer a toda población posibilidad múltiple de elección, que abarque el conjunto de la vida humana.»

Podríamos concluir que el *proyecto arquitectónico* apenas ha tenido incidencia en la construcción de la ciudad actual; la legislación que ha canalizado el crecimiento urbano no ha favorecido ningún *modelo de ciudad* que permita un grado de coherencia individual y social de nuestras comunidades. Su trazado y estructura interna responden a

los procesos económicos de auténtica desurbanización; arquitectura, planeamiento urbano y legislación han respaldado este proceso, no se adelantaron a él.

1981

Las huellas del tiempo sobre los muros de la memoria

EN EL MES DE MARZO DE 1955 EL PROFESOR ENRIQUE LAFUENTE FERRARI PUBLICABA, CON UNA TIRADA DE 2.100 EJEMPLARES Y bajo el patrocinio de la Diputación Provincial de Santander, la primera edición del *Libro de Santillana*; una viñeta de Rafael A. Ortega y dibujos de Eugenio Riojo ilustraban este compendio histórico significativo. La segunda edición, que ahora aparece, se realiza en 1981 con la colaboración del arquitecto José Luis García Fernández, a quien se deben los dibujos que ilustran el texto, y la ayuda prestada a confeccionar el libro del también arquitecto Jaime Lafuente Niño; la edición corre a cargo de la Librería Estudio de Santander.

El trabajo de Lafuente Ferrari, realizado en 1955, no necesitaba de revisión alguna, pues la indagación historiográfica realizada por aquellos años no ofrecía nuevos enfoques que hicieran precisa tal revisión —los consejos atendidos por el autor así lo demuestran—, y parece acertado que sólo el soporte gráfico, dibujos y fotografías en color sean los elementos que remodelen la presente edición.

Santillana es un enclave donde las huellas de la historia se pueden observar desde todas las dimensiones, y el autor así lo intuía en su primer compendio. Descubrir el lugar, acotar y traducir las huellas prehistóricas, enlazar los fragmentos y las fallas donde el espacio se pierde en los tiempos largos de la historia, evaluar los objetos y los signos, los significados y significantes, situándolos en las tablas cronológicas de una antropología abierta, de fácil lectura, en un recorrido meticuloso de datos y expresiones que en un lugar —Santillana— van aconteciendo.

Lafuente Ferrari analiza con singular penetración las relaciones más primarias del quehacer humano en la construcción del *lugar*, indagando el fondo anímico que las une con las cosas, para expresar o intentar expresar la razón última del porqué y dónde se han

originado, mostrando las raíces más íntimas y peculiares que vinculan al hombre con su cultura, explican sus motivaciones y aclaran muchas de sus reacciones.

Como el propio autor ha señalado, este trabajo no pretendía los cánones clásicos de ser una guía para turistas expertos; nada más exacto y evidente. El rigor de los datos, la coherencia científica, su objetividad histórica y su agilidad estilística por lo que al texto narrado se refiere, hacen patente la superación de la pretensión turística sobre un lugar cargado de tópicos y de fácil retórica.

El discurso del profesor Lafuente Ferrari alrededor de Santillana nos hace patente, entre otras consideraciones, el esfuerzo realizado por el hombre para superar el *dualismo* que a toda sociedad le es consustancial cuando pretende configurarse como comunidad, y que en Santillana ha dejado escrito, a través de los tiempos, en el espacio. Allí aparecen lo bueno y lo malo, el ideal y la vida cotidiana, la crueldad y el amor, el ensueño y el trabajo, el pensamiento y la palabra, el arte, la ciencia, la poesía, la arquitectura y la vida. Dualidades que no representan más que diferencias cualitativas en los modos de existir del hombre sobre la tierra.

Si evidente es el discurso de la dualidad, la sagacidad de observador que, sin duda, posee Lafuente queda reflejada en su decidida curiosidad por desentrañar los enclaves del pasado, junto con una cautelosa aproximación para codificar el misterio del arte, como si deseara presentarnos en el relato descriptivo la función primitiva que los espacios y los ídolos representaron. Dioses y héroes, fetiches y herramientas, muros y vanos, capiteles y fustes, arcos y bóvedas, objetos ilustrados y banales aderezos, se agolpan en secuencias seriadas, calibrados en fechas y citas como ordenados en una procesión de sentimientos pasajeros que la memoria de la historia dejó grabados bajo los prominentes aleros, los quebrados correderos de sus calles, para entregarlos a la consideración del lector como auténticos arquetipos sin destinos. Evidentemente Aristóteles tenía razón: «El secreto de las cosas no reside en su apariencia.»

Las huellas del tiempo sobre los muros de la memoria que ofrecen conjuntos como el de Santillana nos permiten una lectura actualizada en un tiempo como el nuestro, donde los métodos de producción se aplican de manera inexorable sobre costumbres, trabajo, arte y sentimiento, cerrando los caminos a una experiencia más profunda que el hecho de vivir ofrece al hombre, y que consiste,

como señala con aguda intuición Octavio Paz, «en penetrar la realidad como una totalidad en la que los contrarios pactan».

La soledad que las páginas del *Libro de Santillana* nos comunican es la nostalgia de un lugar que resulta difícil encontrar, como las huellas del hombre estratificadas tras su salida final, como el esfuerzo que, en definitiva, acomete el arte entre la muerte y la nada.

Oportuna esta segunda edición, enriquecida con un material gráfico tan singular como el que nos ofrece el arquitecto J. Luis García Fernández, no por acostumbrados a su pericia y calidad menos elocuente, complemento valioso que hace del libro un documento singular, aunque lamentablemente dirigido a un determinado público, ya que, por su costo, tal vez sólo pueda ser apreciado como objeto de regalo.

1982



En el alma del río no hay invierno

Sauce desnudo de hojas
que llora sobre el Eúfrates
(AL-BAYATI, *Elegía a Aixa*)

EL DUQUE HARCOURT EN 1774 DESCRIBIA, CON UN ESQUEMATISMO SIN DUDA EXCESIVO, LOS DIFERENTES MODELOS DE JARDIN Y LAS CARACTERÍSTICAS que, a su juicio, adornaban y singularizaban esta clasificación. Un francés, comentaba, recorre su jardín a través de figuras geométricas, un inglés sitúa su casa sobre un prado, un chino, concluía Harcourt, construye delante de su ventana majestuosas cascadas.

La referencia y su descripción, por elemental que parezca, no deja de revelar una fina intuición para esbozar, en generalización tan evidente, los dos sistemas opuestos y complementarios sobre los que desarrolla la trama básica de la concepción, diseño y trazado del jardín a través de su historia.

Naturaleza *versus* Artificio ha sido y continúa siendo en nuestros días un tema de debate para historiadores, críticos y constructores del jardín. John Dewwis, en 1704, justificaba la belleza de los trazados, amparándose en la regularidad con la que el universo se manifiesta: «El universo es regular en todas sus partes y es a esta regularidad precisa a la que debe su extraordinaria belleza.»

El modelo de jardín francés controla y transforma la naturaleza por medio del discurso de la geometría. Frente a esta posición, conocidas son las reacciones inglesas al esquematismo geométrico del trazado francés, contraponiendo la conocida tipología de «prado a la inglesa», polémica en cierto grado estéril ante un tema como «el jardín», que representa la expresión más sensible de transformar la naturaleza de acuerdo con el espíritu de las distintas civilizaciones.

La imagen con la que Harcourt describe el jardín chino nos introduce en una nueva dimensión, muy característica de la concepción oriental, según la cual el jardín es un recinto enmarcado para la mirada y reflejo de un paisaje interior que viene a restituir el lugar perdido. El jardín como un *paisaje de ilusión*, asociado a la idea de paraíso, paisaje sin duda construido, pero paisaje sagrado. Recuperar

el «Paraíso terrestre» aparece en estas culturas como un sueño tejido en el discurrir del tiempo. Persas, babilonios, chinos, japoneses y árabes, Ctésipon, Susa, Nínive, Babilonia, Kyoto, Granada, reproducen en sus diferentes contextos históricos la aventura por reconquistar el lugar sagrado, el jardín celeste, la nueva casa de Adán. Si extrapolamos las tipologías de Harcourt con una visión más generalista, nos llevaría a tratar de descifrar el *valor de mediación* que el jardín tiene o representa dentro de la acción transformadora del hombre sobre la naturaleza como mediación racional o trascendente, como simulacro de la naturaleza o puente hacia la morada definitiva.

En una época como en la que vivimos, en donde la abolición del tiempo en el espacio es un hecho significativo, no es de extrañar que manifestaciones como la exposición «Jardines del Islam» traten de ofrecer una meditación sobre la función y finalidades del jardín en el entorno de una civilización tecnológica como la que se desarrolla en los finales del siglo. Su oportunidad revela una intuición responsable, al reclamar una atención precisa y concreta del estudio de la naturaleza y de su control, más allá de las especulaciones académicas o de los discursos naturalistas de la imitación.

No es la intención de estos comentarios de introducción a la exposición ofrecer un análisis historiográfico ni conceptual del significado de los jardines islámicos que añadir a la abundante y actual información bibliográfica que los temas del Islam suscitan hoy día, sino hacer patente el poder de *mediación ecológica* que el *jardín* ofrece entre un medio físico producto de los procesos tecnológicos de la sociedad industrial avanzada y el medio natural.

El jardín islámico es solidario de la ciudad, intrínseco a la casa y ordenador del territorio; sus formas originarias, como es sabido, se superponen a las culturas de los pueblos conquistados y su vinculación simbólica está imbuida de una profunda connotación religiosa; su formalización espacial y trazado arquitectónico responden a una indagación moderadora en la búsqueda de un equilibrio entre el espíritu y la materia, entre la «ciudad ideal» y «la ciudad hostil», la «ciudad de la muerte» y la «ciudad anhelada».

Para el árabe, la búsqueda de la ciudad perfecta fue una meta idealizada en su peregrinar de conquista y el jardín surge como un elemento urbano, como decisión planificatoria que garantice en la medida de lo posible un *ecosistema* entre la ciudad (artefacto complejo, máxime en una civilización nómada de la que parte el árabe) y la

naturaleza no dominada. Como decisión planificatoria, requiere de unos códigos reguladores a los que servirá el lenguaje de la geometría, al mismo tiempo que de unos contenidos simbólicos facilitados por sus creencias y costumbres. El árabe contempla y disfruta el jardín como espectador y adivino, goza del árbol, las raíces, la luz, el agua. Evoca el mar, las horas del día, el cambio de las estaciones, y en su perspectiva antropológica necesita simbolizar las preocupaciones centrales del hombre: amor, vida, muerte y resurrección.

«Una noria llorando en el Eúfrates, despertóme con su queja en la noche de la Escala», ha escrito con bellas estrofas el poeta contemporáneo Al-Bayati, para hablarnos del viaje nocturno que Mahoma realiza por los cielos desde la mezquita sagrada a las mezquitas más modestas y escondidas, pero al mismo tiempo refleja esa construcción poética, la sutileza de la metáfora religiosa, la referencia geográfica, el contenido filosófico, inscritos en unas referencias concretas, de lugar y tiempo. En la creación del jardín islámico concurren de análoga manera simbolismo religioso, pensamiento filosófico y literario, artes plásticas, horticultura, ingeniería hidráulica y arquitectura. Su trazado viene marcado por una concepción *funcional y sensorial polivalente*, en su construcción incorpora los *elementos compositivos más esenciales* (el agua y las plantas), todo un bagaje aleatorio de contenidos dispuestos para el *goce de los sentidos* (luz, color, sonido, olor), como campo de experiencias para *nuevas técnicas agrícolas* y, por último, *como signo* de una naturaleza transformada, modelo terrestre del «jardín celestial».

Si el origen de la ciudad árabe, como tantas veces se ha señalado, surge en el desierto, en el oasis se encuentra el futuro jardín, no sólo por sus referencias psicológicas, sino por las características propias que constituyen el ecosistema que caracteriza al oasis y las características del microclima que configuran su entorno. Las ciudades árabes son ciudadelas de conquista que requieren una planificación autosuficiente; defensa y subsistencia, refugio y ensoñación, serán constantes que van formalizando el espacio físico de la ciudad árabe; el futuro jardín islámico surge al lado de la defensa; torres y portales, murallas y acequias, palacio y jardín, representan las secuencias espaciales por las que discurre el asentamiento urbano de la civilización durante los siglos de sus conquistas. No existe una disociación entre necesidades materiales y capacidad de ensoñación; los nómadas pre-islámicos,

según cuentan sus cronistas, llegaron a sentir la estética antes que la técnica, la emoción, a veces, más que la necesidad.

Geógrafos y escritores árabes nos señalan cómo, en el curso de las diferentes fases de la conquista, los pueblos sometidos no sólo no fueron exterminados, sino que sus culturas quedaron asimiladas a las propias que constituían el Islam. Aparece como evidente en lo que respecta a la construcción del jardín islámico que fue de los persas de quienes los árabes recuperan las técnicas de las artes aplicadas y el dominio de la cerámica, de los egipcios las técnicas de regadío y la aplicación del agua como uso ornamental, de los romanos los códigos y la normativa agrícola, recogiendo técnicas, modos y formas de estas civilizaciones precedentes.

Resulta evidente que cualquier análisis que se suscita en torno a los orígenes y desarrollo posterior del jardín árabe acentúe de manera muy elocuente la índole psicológica y de dependencia religiosa que subyace en torno a sus formas, origen y símbolos. Ha quedado probado, a través de una historiografía muy difundida, la vinculación que el jardín islámico tiene en relación a los trazados de los jardines persas y la similitud por lo que respecta a la idea del lugar sagrado como «jardín celestial». La vida del musulmán está ligada a una concepción de que la morada definitiva, «paraíso mahometano», es como un jardín imaginario, lugar de placer donde todas las aspiraciones del hombre serán colmadas.

Esta vinculación del concepto de jardín como paraíso recuperado, intrínseco, por otra parte, a todas las grandes religiones, adquiere en el mundo del Islam una singular preocupación, tratando de reproducir de forma diversa modelos que reflejen en su entorno diario el anhelo del «paraíso mahometano», siendo el jardín la referencia simbólica, lugar de reflexión, manifiesto del poder de la creación, recinto considerado en sí mismo como un espacio de mediación de moradas.

El jardín islámico surge vinculado a un sentimiento religioso de la vida, y es asociado a la casa, en la que introduce un valor de uso, transformando parte del jardín en pequeño huerto. La *tipología jardín-huerto* se desarrolla a través de la historia con diferentes transformaciones formales pero manteniendo su esquema original. Un eje verde alrededor del cual se desarrolla la morada, una zona destinada a la antesala de la casa-jardín propiamente dicha, un núcleo central (patio) con vegetación en recipientes y una zona posterior donde se

sitúa el huerto; esta tipología se extrapolará después a los grandes conjuntos, fragmentando el jardín en pequeños recintos cerrados e incorporándolos entre sí por medio de adarves y pequeñas esclusas espaciales que sirven de nexo entre los diferentes ámbitos. Existe en la sensibilidad del árabe una necesidad de crear y fundir arquitectura y naturaleza, intentando lograr un paisaje elaborado reflejo de la «morada permanente» y expresión del tránsito terreno.

La vinculación del jardín a la casa hace posible que el territorio doméstico sea concebido como un lugar sin transición entre *interior-exterior*: jardín ornamental (acceso), jardín privado (patio) y huerto familiar son fragmentos de un discurso de la naturaleza que se integran en la casa, secuencia de espacios proporcionados y dispuestos según los usos y trabajos familiares. Espacios que permiten la simultaneidad de vivir todos los aspectos de un lugar. La luz, el agua, el color, se manifiestan como elementos de un discurso polisémico que el árabe se dispone a leer y sentir según las horas, los días, los ritmos de la naturaleza, anticipo de varios siglos del *jardín de agua y de luz* con el que soñaron los cubistas de nuestra época.

El jardín islámico, a diferencia de los jardines occidentales, no se presenta como una referencia escénica o una fantasía arquitectónica que sirve de fondo a las grandes fiestas como la moda del siglo XVIII; se construye como un modelo más permanente, configurando el *sentido del lugar*. La casa y el jardín han de ser un núcleo esencial de esa naturaleza solidaria que acompaña al árabe durante toda la conquista y civilización musulmanas: «no levanta templos, sino lugares para que los hombres recen, porque Alá es demasiado grande para encerrarse entre paredes».

Este *sentido del lugar* en la cultura árabe se traduce en una *formalización espacial polivalente*, como lo hace patente la incorporación del arte de las artes árabes, el lenguaje. Las descripciones epigráficas reflejan una correlación narrativa con el espacio que definen. El *lugar construido* nos relaciona con el lugar habitado, haciéndonos elocuentes sus contenidos espaciales. La continuidad espacial interior-exterior, casa-jardín, reflejan el *genius loci* como un continuo espacial dirigido a todos los sentidos, no sólo para su perfección, sino para su goce y disfrute; una atmósfera de hedonismo inunda el espacio, suscitando un diseño que valore, en principio, la realidad, después, el correlato semántico, es decir, su capacidad para expresar la cualidad del espacio, y como síntesis la forma que lo traduzca en arquitectura.

El jardín islámico es también un *lugar de referencias* en la vida cotidiana, soporte natural que cumple casi la misma función de las filosofías morales que adornaban el mundo antiguo; es una referencia al paraíso imaginado, siempre que no pretendamos confundir mentira con imaginación; de ahí que su *trazado* sea *preciso*, su *composición*, *simple*, y la *naturaleza* que adorna su arquitectura, *esquemática y lineal*. Espacio, el del jardín islámico, como lugar de referencias, por su forma y el contenido de sus símbolos; su interpretación requiere una dimensión antropológica que englobe algo más que una exclusiva explicación funcionalista. El constructor del jardín árabe al modo de los poetas simbolistas de Occidente también identificó poesía y naturaleza, aunque pueda parecer exagerada tal simplificación. Resulta difícil entender la arquitectura del jardín islámico sin antes desentrañar el sistema de analogías simbólicas que sus elementos representan y el paralelismo que con la poesía encierran.

Algunos son evidentes: la naturaleza ordenada y transformada se manifiesta distinta de una visión convencional, responde, de manera alegórica, a otras tradiciones y está ordenada para formalizar otra realidad. Son espacios de pocos elementos y muchas sombras; faltan las grandes espesuras, el vegetal solemne, el artificio podado, el laberinto inacabado. Es, por el contrario, el jardín islámico, el proyecto de un espacio donde meditar e indagar el camino que lleva al encuentro con la «identidad perdida».

El jardín islámico representa una invención espacial, una formalización simbólica de la naturaleza transformada; es una parte esencial de la espacialidad islámica en una fase que ha superado las hostiles condiciones de vida del desierto y donde la imaginación del árabe deja patente su condición de observador privilegiado frente a la naturaleza, del goce de sus atributos y del respeto por su conservación. O con metáfora más precisa en la prosa de Octavio Paz: «Irrealidad del mundo en la última luz de la tarde».

TIPOLOGIA BASICA DEL JARDIN DOMESTICO ARABE

JARDIN ORNAMENTAL — acceso —
JARDIN PRIVADO — patio — HUERTO FAMILIAR

Tratamiento de suelo

— Planos diferentes mediante banales. Paratas. Escaleras. Muros de contención. Estanques de agua.

Pavimentación

- Materiales cerámicos. Cerámica vidriada. Suelos de tierra drenada. Canto rodado.

Vegetación: disposición compositiva de las plantas

- Elementos puntuales (cipreses, álamos).
- Masas arbóreas de altura media.
- Ornamentación arbórea con predominio de trazados geométricos.
- Plantas en recipientes (tiestos y recintos para plantas).
- Incorporación de la flor como elemento puntual y masas de flores.
- Plantas alternadas de hoja perenne y caduca.

Caracteres formales y compositivos

- Valoración puntual del arbusto y el árbol.
- Ausencia de un canon compositivo.
- Flexibilidad en el trazado de acuerdo con la topografía.
- Volumetría arbórea como elementos compositivos.

Elementos esenciales. Tratamiento del agua.

- Estanques, canales, fuentes. Surtidores. Cascadas. Vertederos.
- Tratamiento del agua para riego, ambiente, efectos especiales, reflejos, sonidos, prolongación de perspectivas.

Cromatismo

- Gama multiforme. Colores vivaces en masas arbóreas según las épocas de floración.

Elementos arquitectónicos

- Patio. Galería. Pérgola. Portales. Acequias. Muros. Barandales. Mirador.

1982

Arquitecturas de la dependencia y dependencia de la arquitectura

SI PROBLEMATICO RESULTA ABORDAR EN LA ACTUALIDAD UN ANALISIS EN TORNO A LOS RASGOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN SUS últimas manifestaciones y encuadrarlos en un contexto crítico que permita una explicación de su pluralismo artístico, la complejidad se acentúa ante las dificultades que se presentan dentro del panorama de la arquitectura en Sudamérica, donde la formalización del espacio se inscribe en un marco socio-cultural y productivo de singulares y dramáticos contrastes.

¿Cómo ordenar la cantidad de fragmentos que ofrece su análisis? Son tantos los acontecimientos, tan diversos los interrogantes, tan obstinados los obstáculos para mostrar algunas pautas interpretativas con las que recomponer tan alterado y confuso panorama, que resulta difícil elegir algún tipo de esquema crítico aceptable desde la óptica europea para iluminar alguna de las causas que determinan el acontecer de la actual arquitectura en América del Sur y Centroamérica.

Una mirada distendida con cierta dosis de racionalidad y una valoración crítica no exenta de negatividad hacia los poderes hegemónicos que construyen la arquitectura de nuestro tiempo, podrían situarnos en esa cota de «espectador impotente» en la que W. Benjamin coloca las reflexiones en torno al cuadro de Klee *Angelus Novus*, y en esa calidad de espectador sin recursos, adentrarnos hacia lo que no se puede ver y, alejándonos de aquello que contemplamos, intentar evidenciar algunas de las vicisitudes por las que discurre la arquitectura por estos lugares de dominación y dependencia.

Tal vez pueda resultar una lectura «cargada de nostalgia» por unas esperanzas ético-morales que afluían en los principios del movimiento moderno en arquitectura y que apenas han fructificado. También porque en ese «imperio de los sentidos», en el que fabulan los epígonos de la arquitectura de nuestros días, no parece que pueda

surgir de su «voluntad compositiva» una respuesta válida como para aliviar tan inmerecida escena, pues con cada descubrimiento podríamos señalar con Christoffer Candwell: «Parece que se añade un nuevo desencanto.»

En cualquier caso, no hay duda de que trabajamos en una época de «arquitecturas fragmentadas». ¿Podremos comprender desde estos fragmentos y distinguir los conflictos que tiene planteados la arquitectura, entendida ésta como fenómeno anticipatorio de la realidad física de la cultura?

Con la perspectiva que nos permite interpretar hoy la lectura de los acontecimientos del principio de siglo, se puede comprobar cómo la desintegración del movimiento moderno en la arquitectura coincide con la presencia más que evidente de la «desintegración del yo burgués» en las sociedades occidentales. De esta elocuente fractura, los tratadistas contemporáneos nos han dejado distintos y a veces contradictorios análisis, pero entre las diferentes acotaciones, no resulta extraño verificar cómo las relaciones entre *tejido social* y *ambiente construido* se manifiestan en unas relaciones de interdependencia tales que las causas en las que se fundamentan los *cambios sociales* vienen ligadas a los efectos que acontecen en su *ambiente físico*, haciendo patente que las relaciones entre «sociedad y arquitectura» son más vinculantes de lo que a veces suelen señalar los especialistas del espacio ambiental.

El desmantelamiento del movimiento moderno, tanto por lo que respecta a sus principios morales y éticos como por todo lo que se refiere a sus enunciados plásticos, fueron acontecimientos eliminados sin el menor escrúpulo de la escena internacional, después del aparente «triunfo» de la arquitectura moderna en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1945-1960). Esta desarticulación tiene sus causas más inmediatas en las correcciones establecidas para desarrollar el nuevo orden económico mundial; es cierto que tan apresurado derribo se realizó con la ayuda de conspiradores aventajados, arquitectos e ideólogos de la forma, dispuestos a instalarse en el nuevo sistema para recuperar la iconicidad perdida, la historia abandonada, la milenaria hegemonía de los códigos clásicos y el aporte del subjetivismo, y rescatar la «especificidad del proyecto de la arquitectura», sustituyendo los «parámetros sociales» por los manuales de «composición arquitectónica». Tal destrucción y allanamiento fue consumado por unas élites de «arquitectos conspiradores» bien

instalados en la nueva ideología; unos lo hicieron «a la romana», sin piedad (F. Jonhson y los americanos adheridos), otros, «a la florentina», con exquisita sutileza (Rossi y algunos europeos), pero casi todos han recuperado algún «despojo» de tan abundante botín. ¿Qué aportan verdaderamente al espacio de la arquitectura las «historias» de las tipologías, las columnas de Venturi o los corredores penitenciarios de Rossi?

La tesis de los promotores de este «nuevo orden económico», al hacerse realidad en las esferas sociales, según declaran, parecen haber conseguido parte de sus objetivos: «Los objetivos y las implacables leyes de la economía han puesto “orden” en tanto desorden, tanto exceso de democracia ingobernable y reivindicaciones y barbarie. Devolviendo al cuarto mundo a la muerte por hambre. Al tercero, a la asfixia de una deuda que sólo ellos contrajeron por la insaciable voracidad de dinero y de armas de sus generales. Al segundo, a una fundamental inseguridad y reflexión sobre quiénes son nuestros amigos y nuestros enemigos [...], y en cuanto al primero, vean cómo el reconvertido ya no forma parte del “ejército de reserva” porque recibe “formación permanente”; cómo la gente recupera su autonomía, alineada en los grandes apartados burocráticos mediante la práctica del trabajo negro y la economía sumergida [...]; vean cómo la economía y la ley recuperan sus vestigios y recursos desgastados por aquel lamentable auge “de lo social”», para decirlo con Deleuze¹.

Los escenarios sociales donde se proyectan y construyen las «arquitecturas de la dependencia» en Sudamérica no resultan tan alejados de esta narración que transcribimos. ¿Para quién proyecta hoy el arquitecto sudamericano? ¿Para qué modelo de sociedad trabaja y por qué métodos formaliza sus edificios? ¿Se instrumentaliza el conocimiento de la arquitectura? ¿Se esclarece la intencionalidad del adiestramiento técnico en las escuelas y academias? ¿Cómo hacer compatibles las prerrogativas de la nueva conciencia artística y cultural junto a las transformaciones históricas que demanda su realidad social?

Se podrá argumentar que esbozar las alternativas a cuestiones tan genéricas es, sin duda, tarea prematura, máxime desde los parámetros por los que discurre la arquitectura en el sur del continente

¹ Jordi HUST: «Tres metáforas sobre la crisis», *Campus*, Universidad de Alicante, núm. 7, 1983.

americano, pero es propio de los períodos en transición social indagar en la reflexión más que aturdirse en ejercicios de autocomplacencia subjetiva o gratificación gremial. He aquí algunas de las variables, de naturaleza diversa, que inciden en el campo del proyecto arquitectónico sudamericano cultural, técnica, productiva y socialmente:

— La mutación cultural de los tiempos a partir de la década de los setenta ha generado una multiplicación de ismos plásticos, requeridos por las ideologías del consumo en constante permutación, que provocan una inestabilidad formal y espacial, haciendo imposibles las relaciones objetivas entre modernidad y tradición.

— La búsqueda de los orígenes expresivos en los grupos no evolucionados, intentando encontrar en el inconsciente de estas comunidades los procesos de la creatividad en estado puro y cuyas tentativas favorecen la confusión y aceleran la crisis de identidad en el subdesarrollo.

— La actitud de resistencia que proclaman algunos arquitectos desde la acción de un «regionalismo beligerante», como respuesta a las arquitecturas hegemónicas y a las «internacionales de la buena forma», pretensión de una respuesta sentimental, desde la periferia, al proyecto que imponen los países centrales.

— Las nuevas demandas que surgen de la «cultura de la pobreza» y que se identifican con los valores de la tradición y las culturas locales frente al desarrollo de los mitos que ha significado la utopía del desarrollo infinito.

— La agresión que sobre las tramas urbanas representa la imitación de la arquitectura del neocapitalismo de Estados Unidos, Japón y Europa, transformando la arquitectura en una actividad económica sin fundamentos culturales.

— Las referencias estilísticas europeas presentes en cualquier tipo de proyecto, utilizadas como ideología de progreso y asunción de las vanguardias, que llevaría a las ciudades sudamericanas a reproducir en sus centros los modelos más agresivos y obsoletos de los países centrales.

— Por último, la entrega a las propuestas figurativas del eclecticismo europeo y norteamericano con su repertorio de secuencias formales, unas veces manifestando su servidumbre al poder y otras para aplacar los ecos de la nostalgia hacia la cultura de la «razón y la técnica».

El arquitecto sudamericano, al tener que trabajar con la cruda imposición de los modelos arquitectónicos europeos, primero, y de los norteamericanos, después, en ocasiones improvisados y en tantos lugares dispuestos al azar, ha configurado una morfología espacial tan arrogante y avasalladora que se define por sí misma como *arquitectura de la dependencia*.

Basta recorrer los lugares comunes de los centros urbanos de estas ciudades para poder comprobar las asimetrías más grotescas de la opulenta «arquitectura de la dependencia» y el «espacio del residuo» donde viven los colectivos marginales.

No resulta difícil comprobar a través de los testimonios contruidos la incorporación mimética del racionalismo, las cadencias orgánicas de los marginados ilustres como F. Lloyd Wright, las diferentes réplicas de las tecnologías duras, por las que ha discurrido la construcción en los países centrales, o del nuevo «modelo ecléctico» superada la década de los sesenta en Europa. Tal aceptación resulta evidente y no es exclusiva de la arquitectura sudamericana, ya que en la Europa no desarrollada la implantación e intercambio de estos modelos ha seguido por idénticos derroteros.

La construcción de estas arquitecturas en la ciudad resulta coherente con el sistema de valores económicos por los que discurren las economías dependientes. También por estas latitudes se pretendía salvar la ciudad a través del diseño de la «buena arquitectura», pero algo más que morfología perversa revela este contraste de «formas opulentas» y «espacios marginales». Su perfil urbano hace patente la incapacidad e incongruencia demagógica de una arquitectura al pretender abolir la injusticia del espacio en la ciudad desde los parámetros edificatorios de la «buena forma».

Tal vez esta incapacidad transformadora para con la arquitectura de la ciudad no fue apreciada en su tiempo, en parte por una interpretación sectorial de la crítica historiográfica, desde los pioneros a Ch. Jencks o K. Frampton, que, en sus interpretaciones, trataron siempre de ofrecernos unas lecturas del espacio arquitectónico desde la óptica de los «estilos» o las presunciones estéticas, siendo esta óptica crítica la que ha impedido el poder vislumbrar la presencia camuflada del sistema de valores económicos que existía en el interior de ese concepto que conocemos como «modernidad». En esto la poesía tuvo intuiciones más precoces cuando reclamaba «palabras fundacionales» para tiempos menesterosos, o bien «hacer un poema

como la naturaleza hace un árbol», que cantaba el poeta chileno. ¿Acaso los espacios fundacionales para tiempos menesterosos como los que aquí se viven pueden venir sólo de los principios compositivos en los que subyace aún la arquitectura?

Al fin, todo el recorrido que había seguido la arquitectura en la ciudad sudamericana no dejaba de ser una inmensa metáfora, cruel metáfora, inscrita en un espontáneo *collage*. Edificios dispares reunidos por diversos métodos constructivos, formales, funcionales o vernaculares...; los habitantes de la escena urbana tugurizada reclamaban no formas, sino «espacios fundacionales». Ante estas contradicciones de lo urbano, el interrogante nos asalta de nuevo. ¿Cómo construir: como idea y conocimiento de la realidad o bien como metáfora y forma de las categorías de lo arquitectónico? Para los que propugnan una respuesta científica, la arquitectura en la ciudad nunca ha superado el funcionar como metáfora y forma, y no les ha faltado razón; ahí están para demostrarlo los rasgos emblemáticos de la arquitectura más aclamada desde A. Rossi a los Krier, desde el *glamour* «evanescente» de un Venturi a Michael Graves, por señalar algunas de las tautologías institucionalizadas más familiares, proyectadas por arquitectos, sin duda con talento, en el panorama internacional.

Si nos aproximamos a las revisiones más próximas de los distintos «estigmas del postmodernismo», podremos observar que estos alardes del simulacro se presentan como un panorama sin la menor independencia cultural y como respuestas a un proyecto pragmático de los países centrales. Es un modelo antagónico para enfrentarse a los problemas del espacio en una realidad social de tan grandes y dramáticos contrastes como viven las sociedades sudamericanas. Algunas de las manifestaciones formales de estas arquitecturas, ya construidas en el entorno de la miseria, revelan su distanciamiento y las coordenadas de su indiferencia para con el medio.

Basta revisar la nómina de celebridades actuales en la arquitectura internacional (cada cual puede aportar sus nombres propios) para poder comprobar cómo los espacios que dibuja este epigonismo tardomoderno, postmoderno o vernacular responden a una arquitectura sin la menor referencia a los problemas reales: historias de ilusiones y alegorías. Para los intelectuales sudamericanos se hace necesario recuperar el significado vigente de la idea de «modernidad» desde una visión crítica: modernidad como autonomía intelectual y

cultural que se oponga a las estructuras y formas de dominación económica, política y militar. Esta opción debería ser radical frente a las tendencias actuales de la moda: prohibir de manera explícita que en las facultades de arquitectura tuviera opción la posibilidad de manifestarse a través de un diseño de epígonos, el cual sin un contraste crítico permanente conduce a una enseñanza de mimetismo endémico que representa a lo largo del tiempo la muerte intelectual de un país. La opinión más o menos ilustrada de los arquitectos, tanto en Europa como en Estados Unidos y Japón, no desea oír hablar de semejantes análisis; son debates triviales alejados de la «especificidad de la arquitectura», en la que pretenden hallarse. ¿Qué trabajos de arquitectos sudamericanos reconoce la citada opinión que no sean aquellos que reproducen con fidelidad y asombro las miméticas ilustraciones arquitectónicas euronorteamericanas?

Frente a tanta importación formal y academicismo ingenuo, convendría no olvidar el juicio de Octavio Paz sobre la creación poética: «La creación poética comienza en este fin de siglo que comienza —no comienza realmente—. Tampoco vuelve al punto de partida. La poesía que comienza ahora sin comenzar, busca la intervención de los tiempos, el punto de convergencia.» Esta intervención de los tiempos en el lugar de convergencia también es válido para la arquitectura.

Algunos interrogantes finales en torno a la dimensión perdida de las arquitecturas de la dependencia

¿Es posible dar una respuesta desde la arquitectura a situaciones tan heterogéneas y escenarios culturales tan diferentes como se presentan en el sur del continente sudamericano?

No existe una salida única —¿cómo identificar Brasil con Argentina o México con Bolivia?—, pero se hace imprescindible el encontrar unas nuevas dimensiones entre las relaciones: *cultura y sociedad*. El proyecto de la arquitectura deberá superar los estrechos límites de una interpretación unidireccional, ya sea ésta la de su orientación científico-tecnológica o artístico-simbólica, para abrir el proyecto de la arquitectura a un campo cultural que pueda ser interpretado desde sus parámetros antropológicos y como una construcción positiva del espacio, para lo cual se hace imprescindible incorporar las acciones de:

- *Una actitud filosófica*: Por cuanto desarrolla una identificación intelectual con la acción constructiva.
- *Una actitud científica*: Innovadora por lo que se refiere a las metodologías del trabajo.
- *Una actitud crítica y estética*: Ligada a la realidad del tiempo.

Este recorrido de actitudes es forzosamente parcial y sintético, pero parece necesario para romper los estrechos dilemas del proyecto arquitectónico como resultado de las «buenas formas».

Lo que necesitamos hoy en la formalización del espacio de la arquitectura no parece que pueda circunscribirse al dilema entre vigencia de la «modernidad obsoleta» y «modernidad reciclada» o postmodernismo, ni siquiera entre distinciones más contundentes y ortodoxas como aquellas relaciones de producción que vinculan como respuesta mediada la arquitectura con el proceso edificatorio.

La distinción parece de mayor alcance y estaría dirigida a comprender las «transformaciones que puede realizar la función de la arquitectura» en nuestros días. De manera más explícita nuestro interrogante a la cuestión inicial, en torno al proyecto de la arquitectura y sus posibilidades de transformación cultural, o si se prefiere entre modernidad obsoleta y condición postmoderna en la arquitectura, sería una aproximación como ésta: ¿qué tipo de arquitectura es posible construir en las circunstancias concretas sobre las que discurren los actuales sistemas de poder?

Por cuanto respecta a la segunda referencia, que liga las relaciones entre *arquitectura* y *edificación*, nuestra observación sería más precisa: ¿qué estrategia permite incluir a la arquitectura como proyecto coherente dentro del proceso productivo?

Una deducción, admitamos que superficial, nos revela que un amplio sistema de información, que sigue sus propias leyes internas, tiende a una aceleración de la producción de proyectos arquitectónicos, con un soporte de imágenes de carácter neutral o fuertemente propagandístico, que, requeridos por el consumo de moda, han eliminado la necesaria función crítica a ejercer sobre la ideología arquitectónica. Hoy se puede contemplar, con bastante indiferencia, cómo se enseña en las facultades y escuelas de arquitectura, tratando más de indagar en la representación de las sugerencias que suscitan la belleza de las formas arquitectónicas que en la idea o el concepto de las construcciones de sus espacios.

El poder de estos sistemas de información dirigidos tiene por función hacer patente la primacía del *modelo hegemónico* de la arquitectura; ya Victor Hugo excluía a la arquitectura en aquellos períodos de predominio de la imagen impresa. Existe, en la actualidad, una cultura no arquitectónica, que deriva de la ciencia, la tecnología, el comportamiento social y el arte, auténtico epicentro de la nueva sensibilidad y cuya relevancia espacial y formal no recogen la mayoría de las «revistas del corazón arquitectónico».

Excluida la función crítica o sumida en menesteres «apologéticos de los arquitectos de moda», la ideología de la arquitectura en relación con los sistemas de poder económico no sólo es eludida, sino oscurecida en aquellos aspectos que hacen del espacio una realidad habitable. De la «especulación constructiva» se ha pasado a la «percepción especulativa» y la dictadura de los especuladores gráficos en el mundo entero confina las «formas de lo arquitectónico» a un puro *vademecum* de discusiones estilísticas o dilatados ejercicios geométricos, anulando la *cualidad del espacio*, de tal manera que las formas de la percepción gráfica reemplazan a las verdaderas dimensiones de la arquitectura. Los patrones de estos medios sensorialistas han logrado conformar un «arquitecto sin arquitecturas», entregado a formalizar unos espacios que no reflejan ni la imagen de la vida que aconteció ni las propuestas de un mundo de lo que debería ser y lo que, en realidad, acontece.

No existe un proyecto auténticamente creativo en la arquitectura de hoy, porque, acallada la crítica y eludida la utopía por una moral gráfica del nuevo periodismo arquitectónico, proyectar hoy en arquitectura no tiene mayor cometido que *programar percepciones*. Probablemente la arquitectura que surja en estos confines tenga que pasar aún por largos y apelmazados otoños. Pero será necesario barrer de estos panoramas la tristeza y la profunda paciencia, y alejar del pensamiento aquellos humillantes consejos del poeta que invitaba al silencio: «Cuanto más callados, cuanto más pacientes y sumisos sepamos ser en nuestra tristeza, tanto más profunda y resueltamente se adentra lo nuevo en nosotros, tanto mejor lo hacemos nuestro, con tanta mayor intensidad llega a ser nuestro propio destino», y sustituirlas por un beligerante desafío al optimismo, pues no es necesario que suceda nada extraño, tan sólo, como escribía Rilke al joven poeta, «aquello que desde hace mucho tiempo atrás nos pertenece».

1983



El foro borbónico de la Castellana

HACE APROXIMADAMENTE UNOS CINCO AÑOS SE INICIARON, DE ACUERDO CON LA DIRECCION DE BELLAS ARTES, LOS PROYECTOS que deberían acometer la restitución histórica y consolidación física de uno de los edificios más desconocidos de la arquitectura madrileña, el antiguo Hospital General, conjunto situado en las proximidades del paseo del Prado. Pese a que su construcción no llegó a concluirse en su totalidad, la realización del proyecto habría supuesto un conjunto semejante al de El Escorial, y ha quedado como una pieza clave, tanto por lo que representa en la trama urbana del conjunto de Atocha como por la calidad arquitectónica de sus espacios.

Factores diversos en el crecimiento de la ciudad invadieron sus alrededores durante el siglo XIX y principios del XX, erosionando su imagen arquitectónica y fragmentando el proyecto original en diferentes edificios —Hospital General, anexos, Facultad de Medicina de San Carlos—, amputándose con tal operación la posibilidad de que Madrid pudiera contar con una de las tipologías hospitalarias más completas de la Europa del siglo XVIII, semejante en dimensiones a la construida en Nápoles por Ferdinando di Fuga bajo la inspiración de Carlos III. No obstante, la construcción realizada por los arquitectos Hermosilla y Sabatini representa un monumento arquitectónico de singulares y destacadas condiciones espaciales.

La importancia de tal conjunto destaca por tres consideraciones básicas: por su enclave urbanístico dentro del paseo del Prado, su excepcional calidad arquitectónica, apenas dañada, y la magnitud de sus dimensiones (40.000 m² construidos). Consideraciones nada desdeñables en el ámbito de una ciudad como Madrid, anárquica en su planificación, de modestas arquitecturas y de escasos contenedores urbanos que unan a sus dimensiones la elegancia de una arquitectura de utilidad polivalente. Pese a todo ello, fueron escasas las instituciones

oficiales que llegaron a comprender las posibilidades que tal conjunto encerraba entre sus abandonados muros. Al arquitecto y académico Fernando Chueca se le debe una de las primeras referencias documentadas sobre el edificio que albergó las dependencias del viejo hospital en un trabajo para la Academia titulado «Informe sobre el edificio del Hospital General de Madrid». Aquel trabajo, aparte de consignar los datos historiográficos en torno a este conjunto, reclamaba una protección para no entregar a la especulación inmobiliaria tan destacada obra arquitectónica. Pero, como suele ocurrir con las súplicas de los historiadores, aquella voz no fue escuchada y sobre las fábricas de la histórica construcción se proyectó un edificio destinado a viviendas y oficinas en la década de los sesenta. El azar y la fina sensibilidad del profesor Joaquín Pérez Villanueva, siendo director de Bellas Artes, hicieron posible recuperar en subasta pública para el Patrimonio Nacional, y por una cifra no muy superior a los noventa millones de pesetas, el memorable edificio.

Intuición planificadora de Carlos III

Conocidas son las referencias históricas que nos presentan la personalidad de un Carlos III empeñado en planificar la escena urbana de Madrid como una ciudad *ex novo*, llamando para tal empeño a consejeros y arquitectos de formación diversa. Con Carlos III Madrid salta de los miserables reductos edificados en torno a la vieja fortaleza, hoy Palacio Real, a la vaguada de la Castellana, apoyándose en el tramo inicial de lo que fue el Salón del Prado. La intuición planificadora del monarca y sus asesores se inclinaba a formalizar con la retórica arquitectónica de su tiempo lo que podríamos denominar un *foro ilustrado* para la nueva ciudad, una espacialidad simbólica donde poder edificar los espacios que requerían las funciones y los usos de una monarquía atenta, no sólo a su iconografía representativa, sino a la presión social de una incipiente burguesía dispuesta a ocupar el poder.

El conjunto de edificios institucionales que surge a lo largo del Salón del Prado no tenía en la España de aquella época las mismas premisas que invocaban los jacobinos, ni, por supuesto, la cultura e instrucción pública se consagraban como «camino de libertad», al modo como quedarían reflejados en la urbanística de Antolini en el

foro Bonaparte de Milán, pero la estructura urbana que se insinúa sobre la vaguada de la Castellana en el Madrid del siglo XVIII ha permitido que en nuestros días surja un eje de servicios culturales difíciles de lograr en un conjunto metropolitano, pese a los desmanes, mutilaciones y abusos que a lo largo de la historia ha sufrido tan reconocido elemento urbano.

Restitución del Hospital General como proyecto político

Salta a los medios de comunicación la noticia de sus posibles usos futuros y, con su difusión, las reflexiones, comentarios y anécdotas que toda decisión pública comporta. Pero convendría advertir que si bien nos encontramos ante un problema de restitución arquitectónica, con la magnitud que tal edificio comporta, el problema no puede circunscribirse a una simple operación restauradora, por muy respetuosa que sea con su iconografía histórica. Estamos ante un problema de restitución arquitectónica como problema urbano y como escenario donde poder hacer patente un proyecto político de lo que el Estado entiende como soporte para el desarrollo de la cultura actual, de aquí que no se deba individualizar a los límites de la dotación de unos servicios o el aprovechar sus espacios para necesidades complementarias en los reajustes administrativos.

La ciudad moderna, una vez que ha superado en parte el proceso de destrucción que ha significado su desarrollo indiscriminado, contempla los espacios de la historia que no fueron arrasados como un auténtico «territorio arqueológico» a restituir, para implementar después las necesidades de apoyo que las culturas modernas necesitan. Es en este sentido y dentro de las premisas que tal cometido sustenta donde podemos encuadrar la operación restauradora, pues tendremos que aceptar que no son muchos los lugares que una ciudad como Madrid puede obtener para hacer viables tales postulados.

El eje norte-sur de la Castellana ha ido acumulando a lo largo del tiempo una secuencia de espacios que constituyen en la actualidad un *foro lineal* de actividades y usos culturales, ligados de manera aleatoria y rodeados de un tejido urbano consolidado por la reciente legislación municipal. Potenciar este *foro* en sus cometidos culturales significa racionalizar los soportes sociales de la ciudad donde estos

cometidos culturales pueden potenciarse y manifestarse. Los ejemplos se multiplican, desde la Antigüedad clásica a la Quinta Avenida neoyorquina.

La oferta arquitectónico-urbanística que representa la operación de restitución histórica del Hospital General se enmarca en una ejecución que rebasa las anécdotas de equiparar los usos a que será destinado este edificio a proyectos culturales realizados en otros países; recurrente aparece en algunos comentarios e intenciones el modelo del Centro Pompidou, de secuencias culturales tan diferentes y distantes. Por eso se hace preciso reclamar la acción decidida del Estado hacia una «política de recuperación» respecto al contenido social de la imagen arquitectónica y de las nuevas relaciones de ocupación en los múltiples espacios históricos abandonados en la ciudad.

El Estado democrático moderno tiene la obligación de decantar y formalizar los principios ideológicos y simbólicos con los que se enfrenta a la construcción de la ciudad, una vez superados los episodios que sobre los recintos urbanos dejó patente un funcionalismo degradado.

Este ejemplo en la capital de la nación debería servir como modelo de gestión y creación de la forma de hacer ciudad. En los finales de siglo nos vamos a encontrar con múltiples operaciones restauradoras de revitalización espacial que deben ser entendidas, no sólo como unas técnicas de consolidación física del espacio, sino como auténticas *filosofías de la mediación política* sobre la ciudad.

1984

Arquitectura y poder

LA IDEA DE LA ARQUITECTURA COMO SISTEMA FORMAL PARA HACER ELOCUENTE EL PODER ESTA LIGADA EN LA HISTORIA DE LAS SOCIEDADES humanas a los tiempos en los que el hombre comienza a relacionarse entre sí por medio del lenguaje, cualesquiera que fueran los motivos de su reflexión. La piedra y el hierro adquieren simultaneidad de metáfora en el mismo lugar que se suscita el lenguaje. Inconsciente o premeditado, este vínculo de palabra y forma ha sido a través de la historia el mensaje perdurable de los que detentan o representan el poder. Las palabras y las formas perduran a las sociedades que las crearon.

A esta idea de la arquitectura como sistema de formas que configuran el espacio asociado al poder habría que añadir el concepto de «morada» para el hábitat de los dioses, al objeto de aplacar la veleidad celestial. Fustel de Coullage, en un bello y significativo texto de su obra *La cité antique*, nos invita a considerar cómo la religión, después de haber tallado el alma humana, «abruma al hombre con la angustia de tener a los dioses en su contra y no le permite libertad alguna en sus actos». Esta acotación de Fustel resultaría incompleta para matizar el perfil de un hombre de poder como Felipe II, y de una arquitectura que lo consagra, El Escorial, sin compensar la falta de libertad que suscita el vínculo religioso con la protección que le confiere la «paz de los dioses» (*Pax Deorum*): «El poderoso debe su imperio a que reconoce estable el orden del mundo, la superioridad de los dioses le permite estar seguro de su protección.»

La arquitectura de El Escorial se esboza desde sus primeras trazas como un monumental díptico, entre el miedo y la convicción, entre la interpretación del mundo visible e invisible, en una espacialidad que permita la coexistencia de esa dulidad mágico-religiosa y político-religiosa que caracteriza el universo personal del monarca que lo edifica. Un poder tan significativo no podía excluir la arquitectura

para poder manifestar, a través de la forma del espacio, el significado de la razón de su sueño o la sinrazón de sus sentimientos.

El conjunto de El Escorial viene a ser con el discurrir de los tiempos la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones forma-contenido en arquitectura. Han sido tantos los tópicos y las veleidades apriorísticas que a lo largo de las épocas se han vertido sobre tan significativo monumento, que resulta enojoso cualquier comentario sin percibir la carga irracional de tan pesada retórica. Conjurada su visión por una historiografía más técnica que filosófica, más anecdótica que poética o iconológica, y avasallada su imagen en los últimos tiempos por el pillaje de secuencias políticas de ingrato recuerdo, su biografía arquitectónica se ha visto envuelta en el maquillaje siniestro, aún por esclarecer en muchos pasajes, de su artífice y constructor Felipe II, y que para desgracia de la cultura española sigue difuminándose en verdades a medias o en aproximaciones metafísicas que alejan el conjunto escorialense de su verdadera dimensión y de la fecundidad y maestría de su propuesta espacial.

La obra del monumental monasterio se propone como un «arquetipo arquitectónico», como un *opus* de la búsqueda del conocimiento y del edificar del hombre, en una época donde entran en conflicto una constelación de ideas, en parte cristianas, en parte católicas y en muchos aspectos científicas, que constituyen los finales del siglo XV y principios del XVI.

La finalidad que encierra la propuesta de este «arquetipo arquitectónico», su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un *modelo operativo* que permita asumir no sólo el valor simbólico de «hito conmemorativo», sino la estructura eficaz para «la protección y defensa de los contenidos de la fe y de las formas del culto católicos atacados por el protestantismo». Sus rasgos esenciales: servir de memorial de la religión católica en la paz y en la justicia, sepultura-panteón, lugar de difusión de la fe, centro de saberes y adiestramiento para el apostolado ortodoxo, espacio de oración y palacio residencial.

Ciudadela de la Contrarreforma

Tan diversificado programa se organiza mediante un esquema o *idea de ciudad*, en el que se aleje toda incertidumbre y falta de

esperanza. Esta «ciudadela fortificada» contra las innovaciones que postulaba la Reforma se configura en la propuesta del rey como una ciudad mental, ultraterrena, al mismo tiempo que se formaliza en las trazas de su arquitectura como un monumento colosal, expresión formal, sin duda, de un poder de marcado personalismo.

Felipe II era consciente, como lo atestiguan los documentos escritos tan familiares en la comunicación del rey, de la importancia que la arquitectura cobra en ese itinerario *funcional-simbólico* que el poder necesita para no transformar su ejercicio en una fuerza excesivamente mecánica y violenta. La arquitectura de esta ciudadela, que se hace patente en su modelo, se presenta como una escenografía de la memoria que tuviera por misión recordar a los súbditos del imperio el ejercicio del poder y el derecho sagrado que vincula semejante oficio. Una compenetración elocuente del «arte regia», que Felipe II nunca declinó durante las dos décadas que duraron las obras del conjunto escorialense.

Arquitectura para una crisis espiritual

El proyecto de El Escorial representa un ejemplo aislado de la arquitectura de la Contrarreforma; asume frente al protestantismo una formalización manierista; es un anticipo de la «espacialidad desnuda», reclamada por Lutero, y se esboza como la espacialidad arquitectónica para una crisis del espíritu. La ascética compositiva con la que se ordenan sus fábricas pretende hacer patente el *esencialismo* de la mística española, en franca oposición al sentimiento de impotencia, de angustia cósmica y vital, de conciencia de culpa de donde surge el protestantismo.

Pese a los argumentos históricos que excluyen con razón el manierismo en el seno de la Contrarreforma, la propuesta de El Escorial surge en el centro de la Contrarreforma militante, donde confluyen motivaciones manieristas, contenidos arreligiosos y respuestas mecanicistas, todo ello unido a una personalidad contradictoria como la de Felipe II, hombre religioso y escéptico, apegado a la tierra y espectador angustiado del más allá. Tal vez por eso la síntesis que sus arquitectos Toledo y Herrera, como artífices señalados, reproducen en El Escorial sea la de una tipología de la *arquitectura del poder*, esencialista en sus formas y racional en sus procesos. Los

espacios se construyen bajo la trama de la comunicabilidad, materializándose con formas sencillas, funciones claras y contenidos comprensibles. Porque una arquitectura que pretende cristalizar en sus espacios las premisas de una contrarreforma político-religiosa debe huir de lo equívoco, oscuro o conceptuoso. Su mensaje no puede actuar por metáforas o sugerencias, sino por construcciones claras y concretas, pero una claridad y concreción tal como la concebía el monarca, al margen de la norma y en contra, en no pocas ocasiones de las determinaciones eclesiásticas.

Conocidas son las objeciones formuladas por la autoridad de la iglesia en materia de arte, amputando y delimitando la fruición estética, aniquilando el «aura artística» y excluyendo todo sensualismo de la forma. Singulares fueron estos anatemas de la Iglesia post-reformada, que darían origen al barroco más desconcertante. Frente a esta actitud integrista de la Iglesia, Felipe II no adopta una hostilidad contra la forma artística, sino que intenta conseguir por medio de la habilidad de sus arquitectos una *espacialidad purificadora*, incorporando todos los medios que tiene a su alcance para lograr un «modelo arquitectónico» donde confluyan el impulso utópico interiorizado en múltiples arquitecturas ilusorias, la obra de ingenio sublime, la audacia de la invención o la aplicación de una técnica innovadora.

El Escorial refleja en los espacios de su arquitectura las secuencias de un paisaje psicológico, indescifrable y tortuoso como fue el de Felipe II, atrapado en los espacios de su castillo interior e intentando recorrer por la memoria de su tiempo un principio de eternidad, envuelto en la penumbra de dos sensaciones que no llegó a sintonizar: el miedo que le proporcionaba su angustia metafísica y el ejercicio del poder en el que se inscribían sus decisiones políticas, dos ecos de un tiempo y un espacio que por medio de la materia y la luz cristalizaron en esta *arquitectura insólita*.

La primera mirada

CONOCIDO ES QUE UNO DE LOS ACONTECIMIENTOS MAS FUNDAMENTALES QUE LLEGARON A CONSOLIDARSE DENTRO DEL ESPECTRO del pensamiento griego fue la formalización de la *polis*. La ciudad se establece en los anales de esa gran aventura helénica como el lugar definitivo para la vida del espíritu y el ámbito imprescindible para poder desarrollar las relaciones del Estado.

Su formalización espacial habría sido el largo resultado de una síntesis que se traduciría en una estructura multiforme, donde el espíritu y las transacciones de los hombres pudieran tener acogida. Su origen y evolución posterior iba a permitir que en los reductos de esta espacialidad pudieran desarrollarse los anhelos más significativos de todo el proceder griego: el establecimiento de la *libertad*. La ciudad recogía en su forma la trama de su densa y penetrante cultura, edificaba el lugar donde asentar los ideales ciudadanos, proporcionaba espacios para dirimir las leyes de su coexistencia social y facilitaba, mediante la belleza de su arquitectura, los ámbitos necesarios para poder ejercer otro de los hallazgos sorprendentes de estos pueblos: *la razón*.

Su diseño respondía a consideraciones muy elementales, al menos así lo parece desde la perspectiva de nuestros días: la estructura de todo grupo social reside en las *normas* que ligan e interrelacionan a sus miembros. La belleza debe ser una condición solidaria para la concepción de la norma; en el modo de concebir la estética el griego establece desde su origen dos concepciones diferenciadas. Para Platón, la belleza representa un ideal trascendente; para Aristóteles es una categoría inmanente al espíritu humano. La creación artística, por tanto, ya no podrá ser considerada como una imitación; es un atributo, una función psicológica y social.

Por eso no resultará extraño este retorno, que desde distintas miradas se hace en nuestros días, hacia los diferentes campos del

pensar y sentir humano, en torno al misterio y la maravilla de lo originario, el retorno complaciente en la mirada de la primera creación en su sentido más lato, de ese cúmulo de acotaciones, de fuerzas conscientes, de procesos de innovación, que simplificamos con el término de *cultura griega*.

El complicado mecanismo de la cultura deviene hostil a las cualidades heroicas del hombre; es preciso, por una necesidad histórica profunda, volver la mirada anhelante a las fuentes de donde brota el impulso creador [...], penetrar en las capas profundas del ser histórico en el que el espíritu del pueblo griego dio forma a la vida palpitante que se conserva hasta nuestros días y eternizó el instante creador de su irrupción.

Esta observación penetrante de W. Jager evidencia la necesidad que de esta reinterpretación del mundo griego tiene nuestra época.

El principio de la «poética del orden» que caracteriza al espíritu griego, se perfila como una evidencia, sobre todo al descubrir en la naturaleza la conciencia clara de la norma inmanente en relación con los hombres y las cosas. Las partes forman un todo en una interrelación viva, gracias a la cual adquieren su posición y sentido, su tiempo y espacio, su principio y finalidad. Parece, y así lo demuestra la historia, que adquirir el sentido de la *realidad* fue el corolario de esta primera mirada hacia la naturaleza; por eso el lenguaje y el pensamiento que hace posible tal interpretación, el arte y la materia que lo reproduce en forma, el espacio y la arquitectura que permite su edificabilidad, tienen su fundamento en esta estructura mental (clasicidad) que liga de un modo natural la originalidad orgánica de la naturaleza.

Conocida también es la síntesis que de la concepción artística realiza el hombre griego mediante el complemento de la intuición con la mirada. La idealización de todo el proceso de la acción artística llegará más tarde, en esa época que conocemos con el nombre de *clásica*. Intuición, visión e idealización es el largo recorrido que tendrán que verificar el lenguaje y su estructura mental para consolidar los arquetipos ideales en prototipos cotidianos, es decir, la concepción abstracta del espacio, por lo que respecta a la arquitectura, y la lógica de la técnica, por cuanto respecta a su edificabilidad.

Sería la filosofía griega el instrumento más singular que iba a permitir transformar la norma en ley y hacer evidente mediante este

artificio mental de la filosofía la clara percepción del *orden* que subyace en todo el acontecer de los cambios, tanto en la naturaleza como en la vida humana. Para el arte, esta evidencia que le permitía extraer del pensar filosófico, significó el descubrir, junto a los datos suministrados por la razón, el proceso intuitivo, el cual permitía al artista la concepción del todo como una *idea*, es decir, como una forma vista. Intuir la idea como imagen, no sería ya para el trabajo artístico la construcción de una forma, una adición de percepciones parciales, acotaciones particulares de la naturaleza, imitaciones colaterales o generalizaciones metódicas, como esgrimían las culturas anteriores, sino una interpretación a partir de una *imagen* que le confiere un sentido en la totalidad.

Se abría paso desde la cima de las artes otra mirada, la de la ciencia, al poder extraer las leyes profundas que rigen la naturaleza humana. Lo universal, el *logos*, en la intuición que desarrolla Heráclito, es lo común a la esencia del espíritu, como lo será la ley para la ciudad. La arquitectura (técnica y arte) entraría a formar parte como un proceso de construcción consciente del espacio al servicio del hombre. Anhelo supremo, por otra parte, al que aspiraba el espíritu de su pensamiento.

La voluntad de forma que caracteriza la arquitectura griega y la concepción antropológica de sus espacios responden a este sentido intemporal, a esta manera de administrar las formas como prototipos permanentes. Por eso no extraña que la estética fuera entendida como «vida contemplativa», como un concepto abstracto más allá de las vicisitudes que provoca la historia y donde el espíritu desarrolla la verdad y la belleza sin la precariedad del tiempo.

El trabajo que nos presentan Alexander Tzonis y Liane Lefevre bajo el título genérico *El clasicismo en arquitectura. Poética del orden*, responde a una respuesta consciente, rigurosa y meditada, frente a un historicismo degradado por lo que respecta al ámbito de la clasicidad en arquitectura, donde expurgadores sin muchos escrúpulos mero-dean por estos territorios siempre fértiles en busca de cualquier tipo de alegorías en el inmenso patrimonio expresivo que representa el discurrir clásico de lo arquitectónico.

Después del trabajo divulgador de John Sumnerson en 1964 bajo el título *El lenguaje clásico de la arquitectura*, son innumerables las acotaciones a nivel profesional y didáctico que en torno a la reconstrucción de las gramáticas clásicas arquitectónicas se han

publicado. En muchos casos se debe señalar que las aproximaciones han sido tan burdas como desgarradoramente ignorantes, tanto por lo que respecta a sus análisis como a las bastardas finalidades para las que habían sido elaboradas. Monjes y frailes del individualismo a ultranza han pretendido predicar con las escorias del verbo helénico las proclamas más encendidas de la modernidad en arquitectura, acontecimiento, por otra parte, consustancial en el acontecer en los períodos de crisis.

Los autores nos introducen en el estudio del clasicismo como un fenómeno que va más allá de la morfología física del edificio, indagando el sistema de relaciones formales que representa el estudio de la materia y sus transformaciones, señalando la dificultad de aislar los aspectos formales de su función. El clasicismo es un fenómeno social y cultural. Por eso una obra de arquitectura debe llegar a entenderse como un mundo dentro de un mundo; las fronteras entre estos dos mundos —su entorno debe ser completo y alejado de la discontinuidad— deben manifestar su unidad. De acuerdo con Aristóteles, los autores nos inician en el orden (*taxis*). «El todo tiene un comienzo, un desarrollo y un final»; la disposición ordenada de las partes necesitan de la *taxis* para que no llegue a verificarse la ruptura entre el objeto y el medio, puesto que la finalidad del *orden* es producir un objeto *no contradictorio*.

El discurso del texto se adentra en explorar y criticar aquellos aspectos más deleznable de la utilización decorativa de la estructura clásica. Los aspectos decorativos del clasicismo pueden desaparecer, pero el marco ordenador de sus elementos será el último reducto que deje de existir. Una llamada evidente a la estructura mental, que significa el entendimiento clásico, al mismo tiempo que una crítica desvelada a la «cosmética del recubrimiento», tan característica de los movimientos *post*, o a los diferentes retornos formales de la anécdota clásica como emblema.

Significativa es la descalificación conceptual, aún en boga en muchos historiadores, al relacionar los órdenes con aspectos constructivos. La poética de la forma clásica no tiene por qué ir acompañada de una lógica constructiva; esta afirmación resulta, en opinión de los autores, una visión superada del carácter antropocéntrico del clasicismo.

El texto y la secuencia gráfica de las ilustraciones que lo acompañan van revelando con un carácter didáctico los diferentes

aspectos que engloba la teoría clásica: simetrías, analogías, concepto de metáfora, superposición, yuxtaposición, repetición... Todo un esfuerzo para hacer patente cómo se crea un *sistema generador* que no admite contradicciones, un *sistema intelectual* que no necesita modificarse para evitar las contradicciones. La construcción, en definitiva, de una *gramática formal* para comprometer el orden y el desorden, una invitación a entender el clasicismo como la colonización de una forma de ser y las posibilidades de utilización que tiene su estructura lógica.

El texto nos invita a contemplar la arquitectura clásica como una estructura innata de la mente humana, formas perfectas que existían ya en la mente. Como un recurso que genera *distanciamiento*, que, como ocurre en la lingüística, lleva consigo un *tránsito* del lenguaje habitual al lenguaje poético. Una orientación enfocada desde esta óptica no puede comprobarse, como resulta evidente, por el análisis empírico; en arquitectura lo podemos entender como un proceso creador destinado a alejar el efecto devorador de los sistemas cotidianos de la vida. El orden, la simetría y todas las valencias propias de tal estructura pueden contemplarse como algo diferente de los usos cotidianos, creando un mundo diferente del mundo; vienen a ser como morfemas para un lenguaje permanente sepultado en el otoño del Paraíso.

Si la arquitectura clásica representa un cambio de significado y de valor para entender y ordenar el espacio, función primordial será, en nuestra época, recuperarlo de las exequias de ese funeral de primera a que a veces se le conduce; retirarla de las salas de espera llenas de musas y alejarla de esos jardines de columnas decapitadas y de tantos iconos funerarios en los que se ve envuelta, para instaurarla de nuevo como disciplina mental.

La lectura del presente libro ofrece un panorama de *meditación* sobre el acontecer de la clasicidad; su relato se hace mediante un catálogo gráfico del desarrollo histórico, seguido por las diferentes interpretaciones de lo clásico a través de los tiempos. Texto e imagen se superponen como pensamiento y lenguaje, en una correlación de aportaciones conceptuales sobre las que intentan los autores evidenciar la *estructura mental* que subyace en el origen del clasicismo.

El rigor de sus investigaciones y del análisis pormenorizado que de la «poética del orden» hacen los autores, les evita el incurrir en una presentación convencional, ilustrando con una publicación más



el fenómeno de la arquitectura clásica, como un faro idealizado apto para navegantes furtivos.

Responde a un trabajo, ya avalado por el rigor de otras obras anteriores, para comprender el proceso consolidado de la arquitectura clásica, a través de las vicisitudes históricas y de los orígenes que la hicieron posible.

1984

Al encuentro de la imagen y del objeto

LOS VINCULOS QUE HAN EXISTIDO DESDE SU ORIGEN ENTRE «DISEÑO» Y «ARQUITECTURA», POR LO QUE RESPECTA AL PANORAMA ESPAÑOL, reflejan con bastante precisión las relaciones y analogías que se suscitaron entre «proyecto arquitectónico» y «sociedad» en el medio europeo, una vez que los postulados teóricos y las pretensiones utópicas de los pioneros, que encarnaban el movimiento moderno, se integraron en el proceso productivo de la Europa industrial de entreguerras.

En España, el diseño no ha tenido otras alternativas que ser subsidiario de las prerrogativas, tanto de métodos como de procedimientos, que marcaban las importaciones de tecnologías extranjeras. Será en los mecanismos de esta presión colonizadora donde se puedan encontrar precisamente las vías de modernización de muchas industrias nacionales y uno de los riesgos más significativos para su desarrollo posterior, al quedar como proceso dependiente de los grandes modelos industriales.

Los principios del diseño, en general, y del diseño industrial, en particular, se han desarrollado desde sus orígenes como una actividad importada, tanto por lo que se refiere a sus productos como en sus aportaciones teóricas. Grupos aislados verdaderamente esforzados dentro del panorama catalán y de las actividades específicas de diseñadores concretos han intentado diferenciar con una gran dignidad la configuración de los productos por ellos diseñados. Al margen, cuando no en contra, de las industrias nacionales, enfrentándose al poder de las multinacionales, con la pasiva actitud de una Administración alejada e ignorante en estas cuestiones, el diseñador español tuvo que recorrer su camino en solitario, en un entorno que no llegó a entender el valor instrumental del diseño en los programas del desarrollo industrial del país, y menos aún lo que podría

significar como una mejora de la cultura material de la mayor parte de la población.

En las décadas de los sesenta y setenta estos profesionales han sufrido la marginación más elocuente. Subsidiario del trabajo complementario del arquitecto ilustrado, su proyecto quedaba reducido a embellecer alguno de los objetos de uso cotidiano, que el proyecto arquitectónico no abordaba o excluía como ingredientes anecdóticos o innecesarios. Ha sido preciso el transcurrir de muchos años y el esfuerzo aislado de algunos de estos diseñadores para hacer evidentes algunas cuestiones básicas, entre otras, las relaciones entre *diseño* y *dependencia tecnológica*, y consecuentemente los estragos que tal dependencia comporta.

Como ha señalado un teórico del diseño con bastante claridad:

La creación de puestos de trabajo productivo constituye uno de los graves problemas de los países dependientes. De ello deriva la necesidad de desarrollar proyectos que requieran *intensidad de trabajo* preferiblemente a *intensidad de capital*.

A esta falta de comprensión en torno al verdadero papel del diseño en la sociedad industrial avanzada, se unirían las deficiencias de una objetividad crítica internacional, atareada en formalizar los productos dentro de un mercado de tecnología salvaje y cuya finalidad última estaría destinada a *recubrir* los objetos con las secuencias formales de la moda. Al *funcionalismo escueto* que se propugnaba en los cincuenta, le sucedería el *racionalismo hermético* de los sesenta; más tarde, se aplicaría al diseño de objetos que durante una década constituiría casi su soporte ideológico, las reflexiones teóricas sobre la conducta. La tecnología se manifestaba, como una teología social, con la pretensión de superar los escuetos y fríos objetos producidos por el diseño funcional.

En los años que siguieron a estos primeros intentos normalizadores o de incorporación de las reflexiones y escenarios que podrían enmarcar los análisis sobre la conducta de formas concretas, el diseño en España estaría exclusivamente amparado por la calidad del trabajo de unos diseñadores marginados que se enfrentaban, con su buen quehacer, al *collage* teórico y a las presiones que formulaba una «estética de mercancía», estimulada exclusivamente por los valores de cambio que rodeaban la producción de objetos.

Frente al reformismo funcional que significó el aporte de metodologías en el campo del diseño en los años sesenta, se propugnó en los movimientos de 1968 lo que se ha denominado «el derecho a la experiencia estética», actitud que pretendía ampliar estas experiencias, no sólo por lo que respecta a los extremos de la «cultura establecida», sino al amplio espectro de la vida cotidiana (relaciones interhumanas, vestido, microambiente personal...). Pese al voluntarismo que soportaba esta experiencia, pronto sería asimilada por el sistema de mercancía y rápidamente integrada en sus canales de venta.

Junto al movimiento explícitamente contestatario que protagonizaron los sectores más dinámicos de los países industrializados europeos, surge en la década de los setenta un desempleo masivo de los titulados universitarios, fenómeno que se acusaría de forma más patente en España hacia 1975. Estos factores desencadenarían en los territorios del diseño un movimiento no muy definido en sus cometidos ideológicos y de difícil precisión en cuanto a sus fines y que se suele englobar bajo la denominación de *diseño alternativo*. En realidad, los criterios de tal denominación intentaban ofrecer una propuesta teórico-práctica que tratara de suplir, con una metodología apoyada en tecnologías alternativas, las deficiencias y omisiones de los metodólogos de los años sesenta.

Las relaciones entre *diseño* y *metodología* han revelado casi siempre una interpretación dialéctica, en un intento de asignar roles muy precisos entre los métodos y los fines. Al término *diseño* se le confiere una función ideológica, el *método*, por el contrario, se suele considerar como una variable dependiente de la ideología; de esta manera las relaciones entre diseño y metodología se han ido transformando, con el tiempo, como relaciones entre *diseño* y *dependencia tecnológica*. Esta dependencia adquiere modalidades diferentes en cuanto a su interpretación y a la manera o disposición con que han de observarse los factores político-sociales que operan dentro del sistema productivo.

Superadas estas cuestiones metodológicas, al diseñador español no se le oculta en la actualidad la dificultad que encierra una determinada decisión formal en el sistema de variantes emocionales y técnicas que rodean el proyecto del objeto. Es cierto que las tendencias del *diseño alternativo* encaran unas opciones diferentes al tradicional proceso de proyectar y producir los objetos. El encuadre de sus rasgos más significativos nos ofrece unas consideraciones que, pese a su generalización, nos parece oportuno reseñar en esta breve

crónica del itinerario y acontecer del diseño en España. Entre otras cuestiones señalaríamos:

— Intento de abordar los problemas del diseño en países dependientes, con menor capacidad de despilfarro, que requieran más mano de obra y menos capital (economía en el despilfarro).

— Apoyo a unas formas de producción descentralizadas y con menor grado de dependencia de los países centrales. Este soporte significaría el poder potenciar economías autónomas descentralizadas y grupos de cooperativas frente a las grandes multinacionales.

— Actitudes diferentes frente a los objetivos de la producción y el consumo actuales (reducción de las desigualdades económicas).

— Por último, el encuentro con un diseño desprofesionalizado que haga recaer sobre el propio usuario el trabajo de elaborar el proyecto.

Los presupuestos teóricos, metodológicos y de acción que soportan el «diseño alternativo», resultan, por el momento, más conceptuales que prácticos y, en gran medida, pueden entenderse como sucedáneos a la crisis tanto sociológica como psicológica que sufre el diseño en los países industrializados, no excluyendo que tal opción pueda presentarse como una actitud defensiva ante la irrupción de los países periféricos.

No obstante, esta presión conceptual nos sitúa ante interrogantes bastante significativos. ¿Qué tipo de diseño puede desarrollar una tecnología intermedia, apropiada o alternativa? ¿Cuáles serían los costos de dependencia con respecto al diseño de los países centrales? ¿Existe la posibilidad de un desarrollo tecnológico autosuficiente? ¿No serán estas aparentes opciones de diseño (*alternativo, intermedio, apropiado*) coberturas ideológicas de la racionalización llevada a cabo por el modo de producción capitalista? Las relaciones entre *diseño* y *método*, *proyecto del objeto* y *modo de producirlo*, *valor de uso* y *proceso de adquisición* e *intercambio* son relaciones que entran de lleno en el proceso de racionalización del trabajo industrial o tecnológico de la sociedad contemporánea, lo que podríamos denominar la taylorización del diseño de objetos y productos dentro de los métodos del sistema capitalista consumista. Esta racionalización reproduce unos modelos teórico-prácticos de diseño donde la *racionalidad tecnocrática* que formalizaba los modelos de los años sesenta ha sido sustituida

por una *racionalidad de la eficiencia*, la cual opera de modo consumado como una mediatización ideológica de los contenidos específicos del diseño y como un proceso de enajenación por lo que respecta a su práctica proyectual y constructiva.

El diseño de objetos dentro de los parámetros de la tecnología alternativa no deja de reproducir un auténtico modelo dependiente; en definitiva, una forma más de colonialismo tecnológico. Indudablemente, la crisis en el diseño no lo es en sentido estructural (como de alguna manera pretendían potenciarlo los metodólogos de los sesenta), ni siquiera coyuntural, porque se hace evidente que las desviaciones en el diseño se producen por las fracturas institucionales del sistema.

La alternativa no parece que pueda estar en modelos de dependencia colonizadores, ni en la tentación de un nuevo diseño internacional, réplica universalista ya experimentada en la arquitectura. Habrá que resistir la tentación nada deseable de acogerse a cualquier tipo de proteccionismo, del que no están muy distantes las tecnologías alternativas. Parece que una presión en el sentido de hacer más flexibles los sistemas económicos puede permitir apoyar un *cambio de valores*, requisito previo para poder hacer viable el diseño en las sociedades consumistas o productivas del actual sistema industrial-tecnológico.

El voluntarismo activo que caracterizó el período heroico de los diseñadores españoles no puede servir, en la actualidad, para controlar las variables que encierra el proyecto del diseño de objetos.

Las mutaciones que acontecen en la actualidad en el proyecto y realización de un determinado objeto son de naturaleza técnica, social y productiva, con una tendencia al fraccionamiento y dispersión de objetos, junto a un crecimiento de la automatización de los ciclos productivos, sin excluir un fenómeno nuevo por lo que respecta a los gustos y preferencias de las sociedades actuales, que, inducidas o no por los medios de comunicación de masas, tienden a la identidad de lenguajes culturales, lo cual comporta con respecto al trabajo del diseñador que tendrá que preocuparse por integrar en el proyecto una *nueva cualidad estética* y su consecuente *diferencia formal*, siendo los parámetros de la *cualidad* y *diferencia* los elementos constitutivos del proyecto de objetos, como lo fueron la *forma* y la *función* en la década de los cincuenta.

Los encuentros actuales con los lenguajes formales metafóricos

representan un correlato evidente, tanto por lo que se refiere a las estrategias de la producción de objetos como a la actitud con la que se enfrenta el diseñador. Aceptando la neutralidad de la tecnología, el papel del diseñador cobra una nueva dimensión, y el proceso del proyecto debe atender a las demandas de la forma y al destino del objeto.

Una nueva moral social y productiva se inscribe en el panorama del diseñador español superando la crisis de un profesionalismo difuso y marginal dispuesto a construir en los nuevos códigos lingüísticos la imagen del objeto.

1985

Alarifes del Islam en el desierto

NO SON MUCHOS LOS TRABAJOS DE INVESTIGACION LIGADOS AL MUNDO DEL ESPACIO ARQUITECTONICO QUE PUEDAN OFRECER dentro del panorama español contemporáneo un análisis tan riguroso como el utilizado por el profesor José Corral en su trabajo sobre la *Ciudad de las caravanas*, sirviéndose de modo tan escueto sólo de los instrumentos básicos del método investigador: los trabajos de campo y la paciente y reflexiva indagación bibliográfica, utilizando esta búsqueda bibliográfica como soporte complementario de los materiales de campo.

El trabajo centra su atención en tres ciudades del Sáhara (Walata, Tisit y Wadan), en la actualidad adscritas a la República Islámica de Mauritania, en trance de inevitable ruina y marginadas de las rutas modernas de la actividad comercial, habiendo sido en el pasado centros neurálgicos del comercio de las caravanas, lugar de asentamiento para las colonias de mercaderes del norte de Africa que hicieron posible asentar sobre el desierto la tradición urbana del Islam en el Al-Andalus y el Magreb, constituyendo desde el siglo XV núcleos urbanos obligados para los itinerarios occidentales que debería seguir el oro sudanés.

Siendo la arquitectura de aquellas tres ciudades el pretexto fundamental de la investigación, con sus descripciones minuciosas sobre procedimientos y técnicas constructivas o los precisos análisis del arte doméstico, el libro se perfila como un delicioso relato que recuerda la mejor narrativa de los «libros de viaje», donde queda patente tanto la organización de las caravanas y la geografía de sus itinerarios, como la estructura social y cultura material en la que se desarrollaron estas ciudades. El propio libro —como señala su autor— es el resultado de un viaje intermitente durante varios años (1978-1983) en el tiempo y en el espacio: «Doble peregrinación, ésta

siempre más sutil que la anterior, e itinerarios todos ellos que acercan la obra a los términos de un soterrado libro de viajes.»

Un entramado casi borgiano nos relata los primeros recorridos invisibles entre las estanterías de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde el autor encuentra por azar un viejo grabado que representa la puerta de un aposento del alcázar mudéjar de Sevilla. La composición ornamental de esa puerta, según muestra el grabado, se halla profusamente recercada de yesería en sus albanegas y alfiz, y centrado sobre la banda epigrafiada de su dintel, un motivo simétrico vagamente bulbiforme, como un perfil que recordara a una mitra.

En un paisaje de la *Historia de los bereberes*, Ibn Jaldūn narra cómo el rey de Mali, a su regreso hasta Sudán desde Egipto y después de haber peregrinado a los Santos Lugares en 1324, incorpora a su séquito a un poeta andaluz nacido en Granada hacia 1290, agregando a ese texto una descripción de la sala de audiencias, adornada de yeserías polícromas, que el granadino construyó para el rey negro en su ciudad.

El relato escrito y el dibujo inclinan al profesor Corral a indagar sobre las relaciones, ya anunciadas por Torres Balbas, refiriéndose a la Alhambra, de una influencia directa o indirecta de la civilización hispano-musulmana en los confines del Sáhara Occidental, así como su transmisión por las rutas del tráfico interregional de las caravanas que unió desde el siglo VIII el Mediterráneo con la orilla meridional del desierto africano. Durante seis años el autor se desplaza a los lugares remotos e inicia un recorrido a cada una de las tres ciudades sobre las que versa el libro que escribiera y dibujara. Comenta el autor que en cada una de estas ciudades, antes de poder entrar en los recintos un tanto desolados de sus espacios actuales, encuentra a pequeños grupos de ancianos, sabios árabes y piadosos musulmanes, que antes de franquearle el paso a las calles, mostrarle sus casas, narrar la construcción de sus edificios y el ornamento de su arquitectura, le refieren con minuciosos detalles el origen de la respectiva ciudad. Cuentan tan alejados cronistas de los manuscritos encontrados, de la islamización de infieles, de leyendas de gigantes... Por fin, en la tercera y última ciudad, cuando interroga a los sabios acerca de si ellos o sus antepasados reconocen haber visto o conocido un arte bellísimo para adornar los edificios con trazados geométricos y arabescos de colores, el autor del libro obtiene una respuesta

positiva, iniciando un recorrido con block en mano por los entresijos y ruinas de estos ámbitos semiabandonados, y será a través de su propio dibujo donde el profesor Corral hallará la imagen del grabado del alcázar de Sevilla, encontrado tiempo atrás entre los viejos libros de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura.

Los testimonios de este trabajo, iniciado como recopilación de materiales para una tesis doctoral (Madrid, 1984), dejan bien patente el axioma de todo acto creativo, acentuando la selección de lo que se ve y la manera de observarlo, aproximándose a descubrir la realidad de un grupo cultural y las leyes que lo rigen, su organización, composición y estructura. La primera aproximación que nos manifiesta el relato escrito y dibujado es la del descubrimiento de un universo poético: el universo de las mujeres de Walata, artífices de la ornamentación mural que decora las fachadas y espacios domésticos de sus residencias. Simbolismo que refleja la trama de sus relaciones, sentimientos, sueños, conductas represivas o lúdicas, vida cotidiana. Rito y ceremonia parecen fijados en el discurso geométrico de la expresión mural; su dimensión antropomórfica se nos hace patente en el correlato espacial que integra *forma* y *contenido expresivo* sin la menor fragmentación.

Destacado aparece el papel de la mujer en la configuración simbólica de esta cultura, el rol de la mujer como productora de estética, de sus dotes artesanales y de su capacidad para la síntesis gráfica y cromática, organizando un reducido inventario de un léxico simbólico, marcado por la repetición geométrica y la reiteración cromática. La necesidad de ornamentar en estas culturas de nómadas mercaderes aparece como un acto compulsivo, haciendo patente cómo el símbolo en toda cultura surge como una necesidad antropológica.

El simbolismo del centro, tan característico de las culturas primitivas, se presenta en estos trazados que adornan las ciudades de las caravanas como referencias a lo sagrado o el regreso a los orígenes (vientre de la madre), símbolos de carácter mágico, geometrías de trazas que sugieren los perfiles de la ensoñación del ser humano ante los acontecimientos más significativos de la vida: fecundación, nacimiento, vida y muerte.

Que este simbolismo se vierta sobre la casa no debe resultar extraño para una cultura de nómadas. La casa se transforma en el núcleo primordial donde poder expresar sus preocupaciones centra-

les. A la sombra de la vida doméstica, walatíes, tisitíes y wadaníes, habitantes del desierto, encuentran su morada, y será en la casa donde mejor expresan el entorno de su cosmogonía: cielo, tierra, vegetación, árboles, jardines, y las fuerzas que a su alrededor actúan: viento, agua, nubes. La casa aparece como un retablo icónico y sus espacios y fachadas refieren en un sintético discurso lógico-simbólico, la composición geométrica, mediación y reflejo de costumbres, usos y creencias.

Al decir de Ibn Kalada, los atributos que deben rodear la casa deben aproximarse a esquemas sencillos:

Se alzará en camino abierto, donde corre el agua; no quedará dominada por la vista de parte alguna; gozará de independencia; estará situada entre el agua y el mercado; en su patio podrán descolgarse las monturas, verterse agua al suelo y estacionarse las bestias de carga; si posee dos puertas, mejor; y tendrá una vecindad conveniente, pues se escoge al vecino antes que a la casa, y el compañero de viaje antes que el itinerario.

Código y ordenanza para ordenar la ciudad en la frontera hostil del desierto, a partir de la comprensión de que «la habitación del hombre es su universo». Las ciudades de las caravanas se sitúan, a diferencia de los incipientes burgos medievales europeos, en regiones áridas, allí donde el agua apenas existe, siendo los pozos elementos significativos en la localización y asentamiento de la ciudad mercado.

Pese a la dureza del lugar, la escasez de materiales y las rudas técnicas que poseen para la edificación, los moradores del desierto ofrecen el discurso de una arquitectura síntesis de *construcción* y *rito*, trabajo y ceremonia alternan el proceso edificatorio, iniciación de los cimientos y coronación de la techumbre. La ficción y la metáfora quedará para el ornato que recubre a modo de retablo doméstico la entrada a la vivienda, donde corresponderá a la mujer realizar toda suerte de grafismo sincrético, geometrías de un código reducido de signos que explican el acontecer de la vida y transmiten los signos evidentes del más allá de la muerte.

Este trabajo del profesor Corral nos presenta a la mirada occidental, no sólo un entramado de documentos antropológicos de la historia de la ciudad en el desierto, sino el descubrimiento de una estética de los sentidos; la aparición de un metalenguaje cromático,

reducido de signos, pero que la combinatoria geométrica desarrolla como si de un discurso epigráfico se tratara. Luz, color, materia, son los ingredientes que configuran esta concepción sensorial polivalente de los hombres que habitan el desierto y que hacen patente el aserto que se asigna a estos nómadas visionarios que sintieron antes la necesidad estética que el aprendizaje de la técnica. No resulta extraño, por tanto, encontrar en estas culturas cómo los objetos materiales, por aleatorios y triviales que se presenten en sus usos, van cargados de unos *significados adicionales* que entran a formar parte de un «cosmos» cargado de múltiples y diferenciados valores simbólicos.

Este construir y simbolizar del nómada refleja una correlación solidaria entre la geografía que transforma y el paisaje soñado. El *lugar construido* nos relaciona con el *lugar habitado*, haciéndonos patente sus contenidos espaciales y sus respectivas manifestaciones semánticas, integrados ambos en la respuesta arquitectónica dirigida al disfrute de todos los sentidos.

La ausencia del jardín en la vivienda del hombre del desierto deja patente el carácter nómada de su residencia. Siendo el jardín islámico la referencia simbólica, el lugar de las miradas y el recinto más privado de su intimidad doméstica, es sustituido en estas moradas por el «decoro ornamental» que recorre sus paredes tanto en el espacio interior como en los recintos exteriores.

No debe extrañar, por tanto, que sea el dibujo el soporte e instrumento básico en el trabajo de estos alarifes del Islam en el desierto; así lo ha entendido el autor del libro al innovar una caligrafía etnográfica, que permite traducir y representar todo ese rico material de formalizaciones imaginadas en el contexto de la cultura de estas sociedades mercantiles en el desierto, donde predomina la ornamentación gráfica sobre la epigráfica y donde queda bien patente la relación entre *pensamiento* y *traza*, relación que nos permite participar en la valoración de todos los significados de la forma, el símbolo, la imagen, siendo el dibujo para estos moradores del desierto un acto del pensamiento que se traduce en forma de lenguaje.

Los testimonios del profesor Corral, en los análisis gráficos de estos nómadas de Walata, Tisit o Wadan, dejan bien patente el axioma de todo acto creativo, acentuando, como ya se ha señalado, la selección de lo que *se ve* y la manera de observarlo, descubriendo por medio del dibujo la realidad de unas formas de vida con sus leyes de

organización, composición y estructura. Trabajo alejado de los simuladores culturales al uso, que no necesitan hacer patente ni la habilidad para el dibujo ni el dominio de una técnica al servicio de la ilustración gráfica, pretende, y lo logra, indagar en el conocimiento de las *causas* y *orígenes* de unas culturas que no temen los ritos del amanecer.

1988

De las últimas arquitecturas en España

LA CONSOLIDACION EN 1975 DE UN ESTADO DEMOCRATICO EN ESPAÑA, COMO ERA DE ESPERAR, ABRIA LAS FRONTERAS, NO SOLO GEOGRÁFICAS, DEL PAÍS HACIA UN ENCUENTRO DESEADO CON LA REALIDAD QUE SUPONÍAN LOS VALORES DE UNA SOCIEDAD INDUSTRIAL AVANZADA. Esta apertura venía avalada, sin duda, por el manifiesto de sentido común que había significado la transición política, haciendo patentes unas conductas eclipsadas por las circunstancias históricas vividas, mostrando otras producto del cambio político efectuado y esbozando también algunos perfiles de lo que significaría participar en el contexto de una estructura industrial consolidada en el mundo occidental.

Los diferentes discursos políticos durante la transición acariciaban con sus palabras tranquilas la partitura de una música interior tan necesaria como esperada, y resultaba ser por aquellos años un impulso a la estereotipada conducta de una sociedad como la española, adormecida y dolorida en la sombra del pasado y despierta por el momento a la luz del cambio posible. El «Ya somos europeos» vendría unos años más tarde, con el socialismo en el gobierno democrático. Por entonces pocos eran los que traducían aquellos mensajes de «ilusión política» como postulados de una retórica de circunstancias, y menos aún los que pudieran vislumbrar los efectos que se podrían derivar de una integración a un sistema economista-industrial en el que se encontraban las sociedades a las que se aspiraba emular.

La aspiración europea, no se puede olvidar, está enmarcada en el horizonte tecno-científico de una sociedad neo-liberal en sus principios y de competencia pragmática en sus finalidades, y entre tales aspiraciones y deseos se consideran lícitos los vínculos de autosatisfacción que llevaba implícito el ser miembro de un club cuyos postulados y programas parecen estar predispuestos a desarrollar

ofertas que evidencien la «racionalidad» de los nuevos espacios urbanos y a producir simulacros culturales que intenten «amortiguar» el malestar de la escindida conciencia del hombre moderno.

El conocimiento de la arquitectura que se realizaba en España, como resultaba evidente, había padecido del aislamiento político y cultural que caracterizó a toda una época, a excepción de un reducido grupo de profesionales, heterogéneo en sus componentes y afinidades ideológicas, pero que llegó a constituir un punto de referencia internacional como cita del panorama arquitectónico.

Crisis del proyecto

Pese al escaso tiempo transcurrido (1975-1988), no resulta arriesgado formular unas aproximaciones conceptuales del desarrollo verificado por la arquitectura en los espacios urbanos de la ciudad durante el período social-demócrata en el que nos encontramos, dejando para el historiador o crítico la nómina de peculiaridades y de personajes que escenifican los espacios del acontecimiento arquitectónico.

Su análisis se hace preciso verificarlo desde la raíz ideológica (economista-industrial) que alimenta las posibilidades técnicas y formalizaciones expresivas de la arquitectura, sin olvidar la crisis de valores y modelos formales donde se encuentra el pensamiento arquitectónico en la actualidad, al pretender dar una respuesta a la forma y contenido del espacio desde la supuesta «autonomía de la arquitectura» (el retorno de la arquitectura a sí misma) y encontrar una salida al fracaso del «proyecto moderno» para los espacios de la ciudad.

Esta crisis, junto a las motivaciones ideológicas que la sustentan, revela una actitud reaccionaria frente al proyecto de la arquitectura al eliminar la crítica y el desarrollo teórico y sustituir el pensamiento crítico-positivo por una cierta *información* por parte del arquitecto, que manifiesta más el conocimiento de unos equívocos semánticos al servicio del mercado que un auténtico testimonio de la tensión cultural de su tiempo. El proyecto que formalizan y construyen estos arquitectos responde con unas imágenes neutrales, sin mayor referencia que la manifestación especulativa del signo, o bien está vinculado a un parentesco estilístico que proporcionaban unas tipologías

crepusculares vacías de contenido pero fieles a la precariedad y rapidez que la demanda consumista de la imagen necesita. Son construcciones de consigna que han de realizar proyectos de un realismo moderado y sobre todo simbólico.

Demanda comercial de la imagen

La presencia de un nuevo mercado de trabajo relacionado y requerido por la demanda comercial de la imagen, la búsqueda de la «modernidad» en el mercado, permite una cierta libertad expresiva que produce una irrelevante arquitectura. Este mercado profesional, apoyado en el caso español por la nueva organización administrativa autonómica, está regionalizando los encargos y concursos de proyectos y comienza a crear un provincialismo de mediocres estereotipos, de réplicas de los «pequeños maestros» folklorizadas, que necesitan de una corrección urgente para evitar lo que desde algunos sectores de la crítica ha sido calificado como de barbarie de la «cultura autonómica». La indiscriminación y la falta de sensibilidad por parte del nuevo cliente, y en ocasiones la indiferencia por parte del Estado hacia lo que constituye un desconocimiento del valor objetivo de la creación artística, están contribuyendo a crear la conciencia de una estética arquitectónica de connotaciones perversas, pues al margen de la falsedad de las formas con las que se construyen estas arquitecturas, se las pretende hacer solidarias del significado de la vida moderna.

Junto a esta serie de veleidades negativas que adornan la arquitectura más reciente, surgen unas generaciones jóvenes de arquitectos con talante más reposado, reducidos en número, inconformistas con el maniqueísmo de clanes y cofradías, acorralados por el oportunismo estetizante que apenas les permite intervenir en el espacio público, pero en los que, sin duda, reside una esperanza crítica y creadora.

Modelos hegemónicos y recuperación de los vacíos urbanos

La atención prestada por las municipalidades y algunas administraciones autonómicas hacia la recuperación de los vacíos urbanos o la restitución de los lugares deteriorados por la agresión tecnocrática

en la ciudad y sus periferias como consecuencia de las aceleraciones desarrollistas de los sesenta, se centra en la actualidad primordialmente en un debate de cuestiones «estilísticas» acerca de cómo trasladar los «modelos hegemónicos de la arquitectura», fundamentalmente norteamericanos, a las edificaciones de la administración pública e instituciones privadas. Al parecer, ya no se trata de transformar el espacio social donde habita el hombre, tan propicio al discurso de los setenta, y que resultados tan positivos ha proporcionado a los ayuntamientos democráticos para retener la destrucción de la ciudad, sino de recuperar la dimensión estética de la arquitectura.

Dos corrientes se podrían señalar como apreciables dentro del panorama de la expresión arquitectónica en el ámbito español. Un soporte abstracto de clara referencia racionalista a los postulados de la vanguardia y que, pese a su explícito metalenguaje formal, se justifica como de encuentro con la mentalidad post-moderna. La segunda referencia aboga por un retorno a la *ciudad-bella*, incorporando en la aventura de sus proyectos arquitectónicos los residuos manipulados de las viejas «tendencias» europeas de la década 1960-1970, postulando un contextualismo de carácter conservador, según el cual la forma se sublima en el símbolo y donde caben todas las redundancias estilísticas y arquetipos consagrados, desde el templo clásico a la fábrica racionalista. El contextualismo se presenta como una fórmula terapéutica frente a los excesos del racionalismo objetual. El urbanismo cede el control de la forma urbana y la arquitectura se manifiesta como *objeto de la memoria*, como rasgo formal que recupera la historia interrumpida de la ciudad.

Los resultados se pueden contemplar en las construcciones realizadas en diferentes entornos urbanos, donde aparecen estereotipados los tics más reconocidos del momento estelar norteamericano (P. Eiseman, A. Greenberg, R. Stern...) o las interpretaciones del libre estilo-clásico, que tratan de integrar pares tan antagónicos como vernacular/elementos industriales, formas populares/alto clasicismo, nuevo regionalismo/arquetipos pequeño-burgueses, heterogeneidad/variedad..., programados para unos tiempos de consumo donde el edificio arquitectónico (imagen de un producto) se incorpora al sistema de reproducción de la cultura. De manera que los arquitectos que mejor venden sus proyectos son los que reciben mayores ofertas. Se construyen por lo general «objetos de arquitectura», no edificios. Un acontecer similar a otros campos del pensamiento.

La presión planificadora y la lucha contra la destrucción de la ciudad, abordada por equipos de formación marxista durante los últimos tiempos, se han marginado, o bien se han convertido en arduos defensores del primado de la «práctica artística» sobre los otros valores que configuran el espacio de la ciudad. Amenaza latente de la ideología de la subjetividad creadora, al establecer las diferencias entre la «función de la belleza» y su independencia respecto de la «función de utilidad». Cajón de sastre donde caben todas las conjeturas y justificaciones arquitectónicas. De manera tal que el edificio en altura (torre urbana), bestia negra durante el desarrollo tecnocrático, hoy ocupa el reconocimiento y el elogio de las páginas de las revistas especializadas, junto al beneplácito de sus promotores, siempre que venga avalado por una firma de prestigio reconocida.

El proyecto de la arquitectura que hoy se realiza en España, al margen de las excepciones de rigor que siempre aporta una sociedad en transición, se encuentra integrado como un fenómeno más de la mercantilización de imágenes, como un proceso reproductor de objetos destinados a saciar la «demanda cultural» de la sociedad tecno-científica de hoy. Sustentado, eso sí, por una militancia estética carente de ideales que se acerca a recuperar los vacíos de la ciudad con un *esoterismo simbólico*, tan menesteroso en sus imágenes como representó la «emblemática tecnológica» de las décadas anteriores. No resultan diferentes a los *happenings* arquitectónicos de los conjuntos berlineses, ni a las pretenciosas alucinaciones del París digitalizado; se funden en un frente de solidaridad formal con los que ilusionar los anhelos programados de las sociedades adquisitivas.

Los restos del naufragio pedagógico

El desarrollo industrial que había experimentado el país a partir de la década de los sesenta estuvo acompañado de un aumento de los centros de enseñanza de la arquitectura, provocando, como en el resto de Europa, una explosión cuantitativa de titulados. La ilustración y formación de estos titulados, por lo general, se realiza a través de unos medios de información técnico-artísticos indiscriminados, donde la cita reiterada de imágenes constituye el fundamento editorial. Las escuelas de arquitectura, transformadas en auténticas oficinas burocráticas de titulación superior, rememoran los frágiles

restos del naufragio pedagógico en serigrafías deconstructivas o en apologías gráficas de los epígonos sacralizados. Un profundo excepticismo agrupa a profesores y alumnos entre un abandono y destrucción de la historia (tesis de lo moderno) y una afirmación y creencia en lo histórico (propuesta de los *post-*); una mitología, en fin, de lo «ya visto».

No existe una crítica arquitectónica en sentido estricto (la crítica historiográfica de mayor rigor, como es tradicional, proviene de las facultades de filosofía e historia), pues se aleja hacia horizontes de mayor calidad investigadora, ante el mercado de intereses, las intrigas de pequeños clanes y grupos que rodean el proyecto y la construcción de la arquitectura. No existe un *corpus* teórico con fundamentación histórico-crítica en torno al proyecto de la arquitectura, como ocurre con la rica historiografía de los teóricos italianos. Este vacío y el temor a que una crítica objetiva pueda anular encargos o conquistar prebendas académicas, traduce la labor correctora de la crítica en vasallaje apologético a quienes detentan el poder de control.

Desde esta constelación gratificadora resulta difícil enunciar interrogantes críticos que permitan dilucidar los mecanismos, por ejemplo, de apropiación programática del espacio urbano y arquitectónico por parte de los impulsos más groseros de un capitalismo que se presenta como *redentor* de los espacios históricos, o poder advertir cómo la última arquitectura se organiza en unos sistemas productivos y movimientos de capital multinacional, cuya aspiración última tiende a *legitimar el simulacro* como naturaleza racional del espacio en la ciudad.

Hedonismo decadente

Se vive en la actualidad española un momento de euforia bajo los destellos de una *economía de aluvión* que redunda en altos beneficios en el sector privado, circunstancia que facilita intervenciones sobre la ciudad con modelos escenográficos de fácil y rápida ejecución. La característica fundamental de esta arquitectura se aprecia por ello en el impacto iconográfico que sus formas comunican. Si durante el franquismo la ciudad española fue campo abonado para experiencias

especulativas inmobiliarias realizadas sobre un territorio sin planificación, sin modelos de ordenación eficaces, y su arquitectura estuvo arropada por un racionalismo banal, en la actualidad los procesos de remodelación que gravitan sobre los vacíos de la ciudad y sus periferias vienen requeridos por los nuevos usos de la empresa tecnológica moderna, que trata de manifestar su capacidad de expansión económica a través de una optimización cultural de sus espacios y de fácil asimilación por la nueva clase que controla la gestión empresarial. No debe extrañar, por tanto, que las arquitecturas que se corresponden con este desarrollo histórico de la empresa se manifiesten, no sólo con el énfasis funcional de los valores mecánicos, sino con la exhuberancia de un cierto hedonismo decadente, donde la ironía formal o la imagen fugaz se intercambian como *status* de modernidad.

El Estado, en unos sectores minoritarios, se siente atraído a ser representado a través de la arquitectura y comienza a atribuirle un relieve institucional desde la Administración (central, autonómica o local), lo que ha permitido actuaciones puntuales de estimable consideración. Pero esta atracción entre arquitectura y sistemas institucionales en la actualidad española no deja de ser, por el momento, un anhelo de intencionalidad política, entendida más como una mediación de intercambio subliminal e icónico, que, debido a la carga de expresividad formal que la arquitectura posee, facilita con eficacia la comunicabilidad de la gestión pública sobre el entorno de la ciudad.

La arquitectura desde esta perspectiva no supera los límites del puro acontecer ilusorio; se transforma en simulacro televisivo en tres dimensiones, pero no puede aspirar a configurarse como un espacio real de una colectividad, pues el espacio de la arquitectura, cuando muestra su propia naturaleza, no necesita de las referencias perversas del fetiche para conquistar un *significado*. Aceptar el fetiche como objeto auténtico en el espacio de la ciudad es una forma de perversión, y, como se sabe, el fetiche, como objeto perverso, borra toda diferencia y anula todo intento de socialización de la subjetividad creadora.

La visión, sin duda parcial, de la última arquitectura que se realiza en España no parece que ofrezca diferencia alguna con los espacios reconocidos de la sociedad tecno-industrial contemporánea. Integrando el país en una cultura en la situación actual de su evolución,

Estado y Capital propugnan el acontecer de la vida como una *mediación efímera*.

Los proyectos de sus arquitecturas no pueden aspirar a otros estímulos que aquellos que proporcionan el simulacro de sus formas y la ambigüedad de sus valores.

1988

Antiarquitecturas (El espacio de la ciudad como mediación simbólica)

SE HA SEÑALADO, Y LA PRECISION NO ESTA EXENTA DE RAZON, QUE EN LAS SOCIEDADES AVANZADAS DE NUESTRO TIEMPO, EL «PODER real» necesita aliarse con el «poder simbólico». Hoy las formas de dominio que por razones de su propia lógica interna deben llegar a los diferentes grupos e individuos, al no poder hacerlo de una manera inmediata, necesitan de una *mediación simbólica* que permita realizar y formalizar su papel encubridor.

El espacio de la arquitectura como forma de construcción simbólica se ha transformado en una técnica de formalizaciones obsoletas en la medida que su papel configurador del espacio se pone al servicio de resultados eficaces y sobremanera útiles en relación con las «formas de dominio». Una aproximación superficial hacia los diagramas del espacio actual de la arquitectura, que nos invade como en una especie de nueva pastoral urbana aderezada con la ornamentación mitologizante que sustentan las fachadas e interiores de sus edificios, fiel reflejo de la indiferencia de un sector predominante del pensamiento arquitectónico sobre la realidad del hábitat.

Estelares gurús, provistos de toda suerte de aditamentos formales a través de un arcaico y enternecedor sumario de referencias estilísticas e inventarios simbólicos (arcos, columnas, frisos y cornisas), pretenden sustentar la tesis de que proyectar es producir imágenes a través del juego sintáctico de la geometría.

Junto a semejante proceder, del que en parte es solidario, aparece el desarrollo de un proceso de dominación tecnológica que no requiere de esta representación simbólica bajo las supuestas claves de la historia de los estilos, pero que reproduce una agresiva emblemática tecno-científica, inmisericorde para con la configuración del lugar, ignorando que el espacio no es el ámbito donde se *disponen* las cosas, sino el *medio* que hace posible la *posición* de las mismas.

¿Qué posición heredamos después de la refriega y supuesta ruptura tardomoderna y las racionalizaciones tipológicas?

Los ejercicios escolares y profesionales de los arquitectos en activo se fundieron no hace mucho tiempo en una cosmovisión cromática, tan heterogéneos en su composición volumétrica como efímeros en las imágenes que construían. Un monumentalismo solidario por hacer patente un *inmaterialismo informacional*, al mismo tiempo que una desmedida valoración del acto creativo ligado al artista-arquitecto, para el cual la imagen engloba toda componente constructiva, ya sea ésta funcional o simbólica; esta actitud ha propiciado un clima de adhesiones hacia una arquitectura estructurada en el soporte de lo efímero, de materiales fungibles ligados a la necesidad de formalizar proyectos cuyo protagonismo espacial no radica en la materialidad auténtica de la arquitectura y en su intrínseca realidad estética, sino en el desarrollo de un enfático anticonstructivismo enmarcado en su propia sordidez semántica.

Estas derivaciones espaciales venían amparadas por la devaluación sufrida de los principios autoritarios y homogeneizantes que aún destilaban los racionalismos europeos, herederos sin duda de aquella mezcla explosiva entre «ética industrial» y «estética liberal», entre los fantasmas del pangermanismo neoclásico y la internacionalización informática de las sociales democracias postindustriales. Sus efectos modificadores reproducían una arquitectura cómoda para la empresa moderna y gratificadora para el narcisismo del arquitecto-profesor; aparentemente culta y diferenciadora frente al proyecto tecnocrático, complaciente con el contexto urbano y sobremanera asequible para unas generaciones instruidas en las escuelas con un recatado programa de rudimentarios conocimientos, pero consagrados como hábiles escenógrafos frente al extinguido espíritu funcional. En medio del tumulto cultural que planteaba el proyecto de la arquitectura como narración enfatizada, la mirada de estos reformadores del espacio en la metrópoli moderna devolvía a los clanes privados y familias acomodadas de los gremios arquitectónicos el protagonismo perdido, la ilusión aristocrática de ocupar la escena del espacio en la ciudad, mediante tautologías alegóricas en medio de una concatenación de manipulaciones formales y acontecimientos colaterales con la racionalidad del espacio arquitectónico, donde todo es expresivamente fácil, sustituible y agnóstico. Un tumulto cultural de naturaleza pantanosa, que junto a una tecnología objetualista comparte

los «campos de marzo» con el monumentalismo de los inmateriales.

Estado y ciudad, pensamiento y lenguaje arquitectónico, formas y funciones, escuelas y universidades, funcionarios y arquitectos, críticos y profesores, se agrupan en un compromiso sectario de mercancías y mercaderes de la forma para hacernos creer que «los últimos veinte años han sido lo más creativo del siglo» (Ch. Jencks). Al índice de creatividad que parecen haber supuesto los movimientos tardomoderno y postmoderno habrá que agradecer la degradación formal e institucional de la arquitectura. El espíritu de la arquitectura en el contexto de la ciudad hoy ya no es necesario, ni para su construcción, ni para la comprensión de la misma.

De nuevo un interrogante añadido. ¿Qué supuestos renovadores ha significado para con el espacio de la ciudad postindustrial los principios correctores de la autonomía de la arquitectura?

La respuesta, pese a los corolarios atenuantes que se pudieran esgrimir, no deja de ser decepcionante. Los resultados prácticos, junto a sus manifiestos teóricos, advierten protagonismo en las páginas impresas del imperio editorial; una desinformación controlada omnipresente en los reductos universitarios y «*summa* arquitectónica» en la esfera profesional, ampara y protege toda desviación hacia la herejía que pueda sancionar la crítica. El éxito de la prensa de la imagen arquitectónica especializada viene garantizado por el poder de fascinación que asume la transfiguración simbólica del espacio, cuyo objetivo primordial radica en anular la conciencia crítica sobre el proyecto o edificio construido y mitificar al arquitecto como personaje exclusivo, como «marca registrada» consagrada por las sectas del poder editorial. En este proceso el morador del espacio de la arquitectura ha sido expulsado en aras de una espacialidad recurrente, plagada de fragmentos acumulativos, de formas-emblema, de mimesis reductoras, que obligan y someten a contemplar y vivir la espacialidad con una percepción de lo separado (*sineidesis*), una arquitectura distorsionada compuesta y construida desde los territorios de una segunda naturaleza, abstracta, insensible y ficticia en relación con la realidad artística, que subyace en la cultura positiva de la civilización tecno-científica.

Sin duda estas consideraciones generales en torno a la falsa mediación simbólica de la arquitectura, al papel de teatralidad construida que refleja el espacio de la ciudad, se inscriben en un

proceso más general, que podríamos denominar el «acontecimiento de la forma», el poder mediador de la forma sin contenido, que a las culturas de la imagen actuales se les asigna. El contenido de la forma arquitectónica ha sido vaciado y sustituido por su capacidad de *efecto*; la columna que soporta el vacío, la silueta que identifica la cornisa clásica, el frontón que simula el acceso, no tienen otra función que transferir su carga de semanticidad, de propagar su capacidad de efecto fascinador.

El espacio de la arquitectura desnaturalizado de su razón constructiva pierde su capacidad de reflexión para edificar el hábitat del hombre, que en sus orígenes surgió como idea-imagen —al objeto de solventar las necesidades futuras: cobijo, actividad, relaciones, residencia...—, se debatió más tarde como proyecto contra la angustia del hombre, angustia material y existencial para acomodarse en la naturaleza. Hoy tenemos que admitir un cambio sustancial al inscribir el proyecto del espacio en el que opera la arquitectura dentro de los valores y estructuras de la segunda naturaleza técnica, advirtiendo que este proyecto inédito no puede aflorar bajo los principios de una espacialidad reductiva frente a los principios del movimiento moderno en arquitectura que amputaba con ardor iconoclasta historia, ornamento o cualquier alusión metafórica y menos aún de la efusión antibarroca que propagaba un capitalismo en expansión decididamente *contrarreformista*. De todo ello, y de los efectos de su contrapartida, la empresa *reformatora simbolista* en la que nos encontramos, somos testigos elocuentes y sufridores anónimos de esa autocracia elitista de arquitectos postmodernos, tardomodernos, vernaculares..., que han proporcionado esa amalgama de órdenes compuestos para, según Takefumi Aida, «encarcelar la función en formas innatas».

El cansancio formal, la estafa provocadora en la que se dibujaba la espacialidad metropolitana, los episodios colaterales alrededor de lo arquitectónico, configuran una cobertura neutral del pensamiento crítico de la arquitectura, neutralidad psicótica, en la que el «último arquitecto» trata de encontrar cobijo y gratificación para sus irreflexivas prospecciones en el territorio del proyecto. Ch. Jencks, no sin cierto cinismo, parece aceptar esta neutralidad del espacio tardomoderno como un dato decoroso: «El espacio tardomoderno para algunos arquitectos es la expresión de un quietismo decoroso, de una neutralidad y agnosticismo honesto respecto a una sociedad incapaz de precisar qué debe valorarse.»

Frente a esta indecorosa pasividad, se hace necesario un diálogo crítico, positivo y creador entre el ser y el devenir del pensamiento arquitectónico, desde la crisis de los ideales clásicos a las propuestas iniciadas hace más de dos siglos sobre los problemas de la cantidad, el cobijo ausente en las sociedades sobresaturadas de nuestro tiempo; la idea de lo *nuevo* como valor en los espacios de la época tecnocientífica; las indagaciones entre la forma de la arquitectura para la ciudad y la función de los objetos arquitectónicos en la misma; la recuperación, en definitiva, de la arquitectura como fragmento de utopía del hábitat humano.

El funcionalismo, como con evidencia podemos contemplar, se transformó en rudo productivismo, el «estilo internacional» en insoportables alfabetos regionales, el espacio imaginado de los albores del siglo en producto económico, tecnificado e indeterminado.

Un interrogante final. ¿Es posible pensar para el espacio de la arquitectura una respuesta coherente con su tiempo desde los supuestos del arte y de la razón? Para tan razonable aspiración habrá que destruir el maleficio en el que se ve inscrita la palabra arquitectura y desalojarla por los testimonios nuevos de una *anti-arquitectura* construida desde los reductos de una sensibilidad moderna más anónima y menos subjetivizada, capaz de integrar la heterogeneidad de las culturas que rodean el «espíritu de la época» y que permitan reequilibrar y armonizar las tensiones en las que se debaten las dos naturalezas, ya evidentes, y por las que discurren espacios, lugares y territorios de nuestro tiempo.

1990

Dialogues d'Architecture (entrevista)

DIALOGUES D'ARCHITECTURE: NOUS AVONS ETABLI UNE TRAME DE QUESTIONS EN RELATION AVEC LES THEMES ABORDES DANS les différents textes dont nous avons pris connaissance, et plus particulièrement susceptibles d'intéresser un large public.

Comment fait-on de l'architecture en Espagne? Comment l'architecte fait-il son métier dans ce pays? Dans quelle mesure son rôle a-t-il évolué au sein de la société espagnole actuelle, étant donné l'importance corporatiste des «Colegios» pendant la période franquiste.

Pouvez-vous également nous parler de votre formation d'architecte pendant les années 50, donc sous la dictature.

Antonio Fernández Alba: Sans aucun doute l'architecte en Espagne est une classe professionnelle, constituée quasiment en une caste. Ce phénomène a son origine historique dans les mouvements de l'Ecole des Beaux-Arts. L'institution elle-même est née en même temps qu'un modèle de pouvoir napoléonien: un Etat centralisé et puis des écoles techniques apparaissant comme des écoles au sein d'un ensemble polytechnique d'élite.

De ce fait, l'architecte est à la fois l'artiste-artisan —d'ailleurs artiste plus qu'artisan dans le concept aristocratique du dix-huitième ou du dix-neuvième siècle— et le technicien — ingénieur qui forme un groupe minoritaire. L'architecte a les qualités propres à l'artiste, en même temps qu'il prend place dans un groupe d'élite; ce faisant il se constitue en classe liée au pouvoir. Ceci lui a conféré le pouvoir d'utiliser tous les règlements en vigueur dans le pays; 80 % de la construction passant ainsi sous son contrôle. Il se transforme en même temps en notaire de la beauté et du risque civil.

C'est cette dualité qui a créé la figure si ambiguë de l'artiste-technicien. Cette situation configure la forme de travail de l'architecte, en termes généraux en Espagne: une agence, un bureau d'études, un atelier.

D'ailleurs une meilleure utilisation des termes serait d'abord l'atelier, ensuite viendrait l'étude davantage liée à l'artiste, et enfin l'agence, la consultation. Cela varie selon le processus et le développement de la forme d'organisation du travail.

Si l'architecte se réfère plutôt à l'idée de l'artiste, du créateur isolé, eh bien, il travaille comme un artisan aristocratique, à une échelle très modeste d'étude comme l'atelier que vous venez de voir ici. S'il se rapproche d'une vision un peu plus technocratique, alors c'est presque un technicien. Et ceci a été un peu la coupure dont a souffert l'architecture en Espagne.

En ce moment, elle traverse une crise très aiguë, fondamentalement parce que le rôle de l'architecte a disparu comme tel... Il n'a pas de force sociale ou représentative... Il n'a ni la capacité, ni les connaissances pour représenter les symboles de la nouvelle société, du groupe social dominant. Il devient alors un personnage complètement en marge des processus de l'avant-garde artistique et des procédés de la connaissance technique.

C'est-à-dire qu'il n'est dessinateur, ni constructeur au sens naturel du terme. Actuellement apparaît un nouveau modèle auquel se réfèrent les jeunes générations —celles qui se prétendent élite—: l'architecte qui peint ou qui dessine, ou qui a une certaine sensibilité —l'architecte sensible dit-on—; les autres architectes formant progressivement un prolétariat diplômé mais sans aucune capacité spécifique.

L'architecte, en Espagne ne fait que légaliser en quelque sorte, bureaucratiser, la corruption. C'est ce qui s'est produit avec la croissance des grandes villes. Il n'a pas pris de position critique sur des projets qui n'étaient pas en consonance avec l'espace de la ville... et cette situation a pratiquement créé une dissolution du corps des architectes, qui est un peu semblable en Espagne à ce que sont les ingénieurs des Ponts et Chaussées en France. Une sorte d'élite très puissante car elle contrôle les mécanismes de manipulation du capital et dans une période de croissance aussi massive, comme l'a été la croissance urbaine, l'architecte a sans aucun doute eu un rôle économique très important. On comprend ainsi «la dissolution» du personnage de l'architecte dans la société espagnole actuelle, parce qu'effectivement il est allé dans le sens de l'accumulation du capital. Il s'est transformé en un impresario de l'espace; rôle dans lequel se désagrège actuellement son image.

D. A.: *Mais pour nous, Français, la situation de l'architecte espagnol paraît exemplaire!, et forte par rapport à ce que nous avons chez nous. Car la crise de l'architecte français réside dans son identité propre... L'architecte espagnol nous apparaît comme un modèle à atteindre...*

A. F. A.: Il vit encore de l'inertie corporatiste qui a constitué une force de pouvoir économique. Les modèles que l'architecte reproduit lui arrivent déjà «typifiés». Evidemment des minorités produisent aussi leurs modèles, mais les minorités, ne comptent pas dans l'opération générale de la construction de la ville. Quelques-unes d'entre elles se sont politisées aux temps du franquisme, d'autres ont adhéré aux élites d'avant-garde artistique. C'était un front intellectuel... Mais le modèle de l'architecte en tant que corporation a été, je crois, un des modèles européens le plus efficace. En effet, d'abord il s'est constitué comme un collège collectif avec un fort capital, les architectes étaient peu nombreux, dans les années 60, il devait y avoir en Espagne, quelque 3.000 architectes, et, actuellement, je ne pense pas que leur nombre dépasse 12.000.

A l'heure actuelle, nous passons d'une figure universelle, unique, avec un profil très concret qui était celui de cette structure collégiale dont vous me dites le plus grand bien, à une espèce de fluide, un étrange magma dont on ne sait pas quelle figure d'architecte en sortira. Car sa capacité intellectuelle est totalement superflue et on observe dans les écoles que sa préparation est incongrue. Par conséquent, l'offre qu'il fait au monde du travail est absurde. Pour cela, il s'enrôle dans les avant-gardes, il entre dans la critique, écrit sur l'architecture, parle d'architecture, mais sans aucun doute ne fait pas d'architecture; parce qu'il n'y a pas un travail d'architecture surtout pour un personnage universel comme cet homme de la renaissance en pleine société industrielle avancée. C'est une incongruité sociologique très confuse et fondamentalement soutenue par les forces de production capitaliste, en l'occurrence de la ville.

D. A.: *C'est une vision qui est pessimiste, mais croyez-vous qu'il s'agisse d'une fatalité due à notre société, ou a-t-on les moyens de la faire évoluer afin que l'architecte retrouve un contrôle plus important de l'espace architectural et de l'espace de la ville, qui autorise à retrouver la cohérence des constructions de la ville ancienne?*

A. F. A.: Je n'irai pas jusqu'à qualifier ma vision de pessimiste, mais c'est une analyse historique, plus ou moins globalisée, d'un

phénomène qui n'a pas de raison d'être dans l'actualité. Ce qui n'existe pas encore, je crois, c'est le profil réel de celui qui doit assumer aujourd'hui dans la société et la culture contemporaines, ce dimensionnement de l'espace, sa nouvelle qualité, disons cette rencontre avec le lieu de l'espace.

Il faut de plus considérer une circonstance aggravante, car le modèle, l'archétype, est un archétype qui surgit sous d'autres latitudes. La métropole contemporaine naît dans les grandes dimensions de l'échelle américaine, surtout nord-américaine. On transforme une typologie, ou un archétype urbain qu'on transfère dans une structure européenne n'ayant rien à voir ni avec ses dimensions, ni avec sa croissance. D'un côté il s'agit d'une croissance totalement spontanée comparable à un climat qui fait pousser en très peu de temps des bâtiments de grandes dimensions. D'un autre côté c'est un tissu qui est allé en se sédimentant et qui a créé une espèce d'archéologie du lieu. Face à cette archéologie du lieu que représentent toutes les grandes cultures occidentales —pour nous limiter à cet environnement—, ces cultures différentes de la présence immédiate provoquent, génèrent une déqualification dans l'interprétation du lieu et cela crée une tension. Nous utilisons le modèle américain, nous l'intégrons et nous l'illustrons dans le modèle européen. Et après il y a des règlements! A mon avis, ce n'est pas cela la qualité de l'espace contemporain.

L'espace contemporain dans la ville d'aujourd'hui est un espace multiple au niveau des signes et des perceptions; mais il est également pluriel en ce qui concerne les interventions; tout travail dans toute partie de ce tissu spatial requiert une vision de tout ce qui se trouve autour et que les circonstances historiques ont établi. Donc d'un côté, il y aurait la vision d'un architecte qui n'est déjà plus l'homme universel de la renaissance —apte aux techniques, aux instruments et généralement aux arts, possédant quelques humanités—, mais selon moi il semble que l'architecte actuel, dont nous avons besoin, c'est un homme synthèse. C'est un personnage qui aura le rôle qu'a joué à d'autres époques et dans d'autres cultures, le philosophe; un rôle nécessaire et complémentaire comme celui de l'architecte! Cet homme-synthèse n'est vraiment pas favorisé, bien entendu dans les centres scolaires. Ce sont des centres qui n'ont pas de valeur et où l'on procède à des spécialisations et à une atomisation de la réalité.

D'après moi cela nécessite un changement d'orientation de l'enseignement, surtout pour la justification de la place et du rôle de l'architecte dans la société contemporaine. Cet homme-synthèse naîtra d'un changement de morale, d'une nouvelle morale, non pas dans un sens, disons religieux ou théologique de la parole mais dans la prise en compte des habitudes de la société dans laquelle il vit. Il ne doit pas se contenter de l'analyse des aspects épidermiques.

Cette nouvelle attitude morale indubitablement va nous donner une nouvelle perspective des phénomènes. Aujourd'hui, nous continuons à parler de la composition de l'espace grâce aux planchers, aux murs, aux façades mais l'architecte actuel ne va vraiment pas au-delà de la façade! Il n'est pas allé plus loin parce qu'il continue à faire les mêmes compositions avec ses axiomes. C'est une géométrie qui n'est jamais une topologie! C'est une géométrie plane... Cette spatialité nécessite sans doute d'autres alternatives et nous revoilà avec cette vision d'une nouvelle morale, disons, une habitude qui fasse apparaître, dans cette société d'artefacts consacrés et intégrés, une dimension de l'espace. D'une manière triviale et commerciale elle se pose comme un exode permanent vers l'extérieur. Les gens passent de ces signes consacrés et stéréotypés à leur week-end aux environs des villes pour entrer en contact avec la nature, or nous savons que ce n'est plus la nature que nous pouvons y trouver.

Il serait stupide de penser que notre époque n'a plus besoin d'architectes. Certains l'ont dit. De même toutes ces tendances plus ou moins liées au post-modernisme maintiennent simplement un niveau de privilèges. Un peu comme les augmentations de capital que fait la banque moderne, non!... Disons... tout cela est disloqué... On ne veut plus maintenant d'un Christopher Alexander qui fait des matrices, parce que les gens ne déjeunent pas à l'heure à laquelle Christopher Alexander situe le déjeuner, et ne font pas l'amour au moment nécessaire, puisque ce sont des êtres beaucoup plus libres de toutes ces allégations. Comme nous n'en voulons plus, allons donc dans le monde onirique... les architectes, surtout à partir des années vingt, sont entrés à reculons dans tous les aspects de la culture contemporaine; ils se sont alors référés aux linguistes, et après avoir épuisé ce filon, ils en viennent à procéder exactement comme les opérateurs économiques contemporains; dans le moins de temps possible consommer les objets les plus variés car au fond les courants post-modernes nord-américains, et leurs épigones européens rendent

manifestes certains stimuli de l'inconscient collectif plus ou moins privés; en font la rhétorique, le symbole de cette récupération de l'identité perdue. L'architecture doit être un art, un peu moins standardisé. Cette série de lieux communs triviaux qu'on enveloppe et qu'on vous ficelle dans des dimensions suffisamment gratifiantes se transforme en produit de marchandise. Mais en vérité aucune des insinuations que nous fait Monsieur Johnson et ses brigands new-yorkais ne me semble avoir plus de valeur que celle de la vente totalement programmée, dans un étalage d'un quelconque grand magasin... J'insiste encore une fois dans ce sens... Il me semble qu'il y a cette nécessité d'une nouvelle morale, une nouvelle manière de voir les habitudes. Ce personnage synthèse dont je vous parle, c'est l'architecte de l'agencement, de la multiplicité des langages, de la multiplicité des sensations, de la multiplicité des questions qu'il pose. D'une certaine manière, au sein du schéma de la division du travail contemporain, quelque'un doit assumer la possibilité de cette synthèse, qui n'est pas une formule qu'on puisse développer, mais une occasion de donner les motifs... ou de la même manière qu'apparaît la rue, qu'apparaît la place... ou qu'a surgi l'agora...; et si nous faisons une analyse historique à travers la spatialité, en Occident, on se rend compte qu'en fonction de ceci, toujours... l'agora naît de la nécessité du philosophe ou du politicien, des hommes qui doivent communiquer.

La morphologie de la ville contemporaine se base sans doute sur des présupposés qui ont logiquement une raison historique. Si la ville dans sa forme la plus évidente est la ville nord-américaine —ceci je crois n'est pas à discuter—, c'est une ville bâtie par des émigrants, des exilés d'un autre continent. Ce qu'ils reproduisent ce sont ces images perdues dans la mémoire; ce qu'ils conquièrent dans un nouveau territoire, c'est ce dont ils furent expulsés. La ville américaine qui naît dans le désert et qui se constitue comme un campement provisoire, surgit avec toute cette force, quasiment comme ces grands puits des forages pétroliers... Tout se mélange. Ce n'est pas un type de ville, établi dans une optique de la ville comme réponse aux exigences de la technologie contemporaine.

D. A.: Ce que vous dites de cet homme-synthèse architecte, c'est une vision optimiste de votre pessimisme. Ne pensez-vous pas que c'est à l'opposé du système de communication actuel qui tend vers la caricature, la simplification

des propositions, pour qu'elles puissent être exprimées au travers de la Mass Communication avec plus d'impact? L'homme-synthèse qui voit l'espace architectural dans toute la complexité de l'homme et de sa culture, n'est-il pas opposé au système de communication qui lui résume, réduit, et simplifie?

A. F. A.: La question que vous posez est très intéressante. Je pense que les systèmes de communication, comme tous les langages, ont des alphabets très simplistes à l'origine. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de relation entre le morphème et le signifié. Mais ensuite apparaît une grande prolifération, disons de lettres, pour pouvoir constituer les mots. Ensuite vient un processus de réduction, de synthèse. Par exemple, dans le monde de la poésie, c'est une synthèse où l'on fait de la beauté un processus de communication tant au niveau conscient qu'au niveau inconscient; au niveau symbolique comme métaphorique. Effectivement, je crois que les processus de systèmes de communication créent au début une plus grande confusion. Mais d'un autre côté, ils ont l'avantage d'être des mécanismes de synthèse, à travers l'invention d'un métalangage; un langage qui d'une manière ou d'une autre serve à la compréhension générale. Et ce processus de compréhension générale favorisera selon moi la prise en compte des questions propres à la qualité de l'espace.

Ces collectifs professionnels, ou du moins leurs minorités les plus qualifiées, me semble-t-il, doivent toujours se trouver sur la frontière la plus instable au moment le plus intense ou apparaît, se transmet la connaissance. Sans la récupération de ce «front» culturel, on ne pourra conditionner l'espace.

D. A. *Et comment voyez-vous au point de vue de l'enseignement de l'architecture cette possibilité de changement?*

A. F. A.: Je pense que c'est possible, bien entendu; mais pas à l'intérieur des sarcophages que sont actuellement les écoles d'architecture. Il est évident qu'elles n'ont pas de capacité d'innovation, parce que les centres d'enseignement, l'université dans l'état moderne, n'ont plus une valeur de formation d'élite. Dans les états modernes, les élites se forment dans des cadres à part, dans des lieux bien distincts de l'université. Et probablement les élites sont formées, disons-le dans les centres névralgiques de «l'Empire». La formation de n'importe quel intellectuel qui s'apprécie aujourd'hui passe par l'université américaine, s'il compte travailler...

Alors l'université devient un élément programmeur de titre pour

assumer un niveau minimal de connaissances, indispensables dans la société industrielle. D'un côté et de l'autre ce sont des conteneurs de tranquillité sociale. Ce sont des lieux où l'état moderne, devant le manque de travail —il n'a pas la possibilité de créer des emplois en conséquence—, maintient, dans ces conteneurs sociaux, une force jeune: puissance qui comme élément social actif, a beaucoup plus de virulence dans la rue que dans ces lieux de rétention occupée à mille stupidités. Réellement rien de ce qui se raconte dans ces lieux-là a quelque chose à voir avec la réalité dans laquelle cette jeunesse doit vivre ni *a fortiori* avec la réalité qu'elle devra construire. C'est une sorte de purgatoire intellectuel.

D. A. *Le problème de l'enseignement de l'architecture, c'est le problème du savoir communicable, du corpus transmissible. Actuellement dans les écoles, on apprend le style, la mode, le post-modernisme, le néoclassicisme, mais y a-t-il un enseignement fondamental d'architecture qui puisse être transmis objective ment?*

A. F. A.: Effectivement, je ne crois pas qu'il y ait une alternative. Nous observons bien les connaissances transmises aujourd'hui et l'incidence de la multiplicité d'informations. En général ce sont des savoirs subjectifs transmis par l'intermédiaire d'un type de professeur ou de professionnel. Nous avons besoin de professeurs, quelle que soit la manière de les nommer, pas de maîtres parce que je crois que cette idée a une autre dimension. Nous avons besoin de professionnels capables de sélectionner l'information et d'une sélection suffisamment claire de savoirs objectifs, de base. Il faut préférer aujourd'hui un magnétophone ou une vidéo, ou une information programmée réalisée par un bon professionnel, qui vous donnera des connaissances d'histoire de l'architecture, à un fonctionnaire qui doit toujours donner ses cours et qui les répète dans de mauvaises conditions, et sans préparation de textes nouveaux. La mobilité de la technologie contemporaine au service de l'enseignement pose le problème des bibliothèques, de manière plus dynamique et avec d'autres avantages. L'enseignement perceptif et visuel dans le champ de l'architecture peut profiter de ces moyens efficaces. C'est un aspect des choses, l'autre étant que nous allons vers le professeur-synthèse, personnage qui canalise et offre en synthèse une série de savoirs. Un autre aspect serait l'incorporation des hommes, architectes ou non, en train de réaliser un travail de recherche; c'est-à-dire qui sont

sérieusement préoccupés par les problèmes de l'événement architectural. Ils ne doivent pas être spécifiquement des architectes mais entrer dans d'autres disciplines, et rechercher une lecture à partir du savoir philosophique, du savoir physique, du savoir des sciences sociales...; des hommes qui puissent offrir la vision de leur discipline, illustrent les discours et leurs difficultés, parce que, que nous le croyons ou pas, l'enseignement est un processus d'analogie. Nous voyons comment se comportent des choses, comment d'autres se reproduisent, et dans le champ spécifique qui nous correspond nous opérons une synthèse mentale qui est l'idée qu'apporte l'architecte,... ou le philosophe ou qui que ce soit... Je crois que cette intercommunication est nécessaire à travers cette distension, face à tous ces modèles rigides que nous offrent le cadre de luttes partielles, de défis isolés comme des défenses médiévales.

C'est la nécessité d'interpénétration qui crée une nouvelle dimension, plus diluée dans la mesure où n'apparaît pas un seul personnage vedette; le savoir ayant toujours été collectif. Ce n'est qu'à certains moments précis qu'apparaissent ces grands noms qui réellement configurent la formule de tout un processus qui s'établissait. Mais cette distension, cette ouverture sur un schéma général d'intercommunication me paraît fondamentale. Donc j'insiste, il ne s'agit pas de l'homme encyclopédie, mais de l'homme-synthèse au sein de notre contexte générale de savoirs.

D. A.: *Après ce panorama général, revenons à l'Espagne. Les influences et les positions sont à mon sens très méconnues, l'architecture espagnole étant une des premières du Monde et pourtant inconnue, si ce n'est à travers des architectes comme Bofill atteignant une renommée internationale.*

A. F. A.: Effectivement, c'est à mon avis un phénomène que nous pourrions transposer dans d'autres champs de la réflexion espagnole. Un retard historique et des circonstances réellement dramatiques nous ont plongé dans un isolement; nous confinant à un second rôle dans le processus de développement de la connaissance contemporaine.

Vous dites maintenant que l'architecture espagnole est très importante. Je crois que par certains aspects, c'est une appréciation juste; mais je n'irais pas jusqu'aux termes de connaissance/méconnaissance ou d'information/rétention. Effectivement l'architecture italienne qui dans une certaine mesure est une architecture assez banale

au dix-neuvième siècle, le néo-classique italien est un néoclassique assez commun comparé aux archétypes européens, divulgue les quatre banalités qui passent par la tête des Milanais ou des Romains. Elle est diffusée dans toutes les langues, dans toutes les couleurs, toutes images dehors, avec toutes les possibilités de diffusion. C'est un phénomène qui comparé au phénomène espagnol en fait une nullité. Il y a bien sûr quelques apports, surtout de la part des groupes Catalans parce qu'effectivement la Catalogne est le premier pays, qui réalise la révolution industrielle, qui s'intègre davantage à l'Europe. Elle est tangente à l'Europe. J'insisterai sur cet aspect des choses parce qu'il me semble qu'il s'agit d'un phénomène de méconnaissance, de manque d'information et de non-diffusion au niveau des grands magazines internationaux plutôt que d'une évaluation objective. Il y a des avant-gardes, des prises de position individuelles. Il existe certains groupes que j'estime très riches, avec la même intelligence, analogue à n'importe quel groupe européen, et y compris américains. D'autres ont une valeur de plus... Mais proposer une vision générale d'une architecture espagnole inconnue et à travers cette méconnaissance, une évaluation finalement plus positive que des expériences françaises ou belges, moi là, je crains d'être en désaccord. Je crois que le moyen terme de l'architecture espagnole est aussi vulgaire et aussi médiocre que la moyenne de l'architecture française ou de l'architecture italienne. Je n'en dirais pas autant de l'architecture allemande parce que, peut-être l'Allemagne, l'Angleterre et les pays nordiques sont un autre exemple. Ils ont des technologies très importantes qui affaiblissent la valeur de l'architecture.

Maintenant, il est certain, et je crois que dans cet aspect là, c'est injuste que le regard vers l'Espagne a été complètement canalisé par les élites intellectuelles; c'est-à-dire le groupe de Barcelone. Je pense que c'est un groupe intelligent et capable, qui a sans aucun doute, des aspects positifs: des mécanismes culturels, des mécanismes commerciaux, comme c'est le cas pour Bofill.

Bofill est un stéréotype, consacré par la dimension commerciale, afin de produire une image pour vendre plus d'appartements dans un contexte français. Il l'a d'abord fait en Espagne; mais cela ne s'est pas bien passé. Ensuite il a eu la possibilité de le réaliser en France, mais véritablement je crois que ceci ne concerne en rien l'architecture. C'est un épiphénomène qui s'entoure des apparences de l'architectu-

re, qui utilise l'architecture comme plate-forme commerciale. C'est une valeur supplémentaire, une plus-value comme peut l'être la musique, comme pourrait l'être le cinéma, la scénographie; c'est un des nombreux aspects que récupère le capitalisme pour créer une nouvelle image, donner un nouvel emballage, et le mettre en vente. Aujourd'hui un appartement, personne ne l'achète pour la vente exclusive de l'appartement. Il faut lui ajouter une plus-value d'autres ingrédients. Je crois que c'est une utilisation fausse et tergiversée de la valeur de l'architecture: c'est-à-dire c'est une prostitution de l'architecture, je le dis en ces termes clairs et fermes.

L'utilisation du recours architectural comme facteur formel dans un processus strictement commercial me semble une prostitution des mécanismes de qualité et même de la morale qu'on pourrait trouver dans l'architecture. Je sais que l'on a l'habitude de voir dans ces schémas un aspect religieux de l'architecture, non, non c'est un aspect très concret. C'est la manipulation de mécanismes qu'offre l'architecture, qui sont détournés et asservis —parce que, par exemple dans le cas de Bofill, j'exclus toute critique personnelle il ne s'agit pas de cela, mais de la critique d'un phénomène. Qu'apporte-t-il à l'espace du logement qui n'ait été dit depuis 1800? Réellement, eh bien, que les salles de bains se situent dans les fûts de colonnes, non? Et qu'apporte par exemple à l'urbanisme contemporain, à une nouvelle dimension spatiale, la reproduction des schémas versaillais? Je crois que le groupe de Five Architects ou de M. Philip Johnson et ses collègues newyorkais ne nous apporte que quelques techniques graphiques pour déconcerter; quelque chose aussi élémentaire qu'une axonométrie, on y trouve une sorte de mélange, d'approche de la peinture. Cela doit être probablement une interprétation trop gratuite et unilatérale; mais si véritablement nous accordons une valeur à une perspective historique, nous ne pouvons pas nous laisser tromper par une pareille fraude de l'événement architectural, non?

D. A.: *Mais d'une manière un peu plus rapide et concrète, qu'est-ce qui se cache derrière ces mouvements de la pensée architecturale actuelle? S'agit-il de phénomènes mondiaux? Ces mouvements camouflent-ils des luttes ou une voie royale pour accéder à la construction et recouvrent-ils des philosophies très différentes?*

A. F. A.: Je pense que ce sont des groupes de pression et des groupes de gestion pour acquérir, sans nul doute, une forme de

pouvoir, de pouvoir construire, bien sûr... Avec les difficultés que représentent les mécanismes de production de la société actuelle, le prestige est une valeur importante par laquelle on obtient la commande. Alors c'est un marché du travail dans lequel la valeur prestige a une grande ascendance. C'est un fait très clair qui de plus naît en Amérique, et s'y développe pour ensuite être importé en Europe. Alors les grandes revues, les grandes publications de ces groupes créent leurs propres moyens de diffusion, créent leur propre prestige, les intègrent dans leurs propres alphabets, et à mon avis c'est qu'il n'existe pas véritablement une philosophie. On doit utiliser des recours de type conceptuel et ils établissent des pseudo-philosophies, des sophismes plutôt que des philosophies, des sophismes théoriques. Sans une théorie, la pratique n'aurait aucun sens, et cette nécessité du prestige théorique, en même temps pratique, c'est la nécessité du prestige comme forme d'acquisition de pouvoir.

D. A.: *Je voulais parler du projet comme processus empirique de transformation d'un lieu; c'est-à-dire se servir des caractéristiques du lieu pour essayer, dans une certaine mesure et dans l'humilité que suppose l'acte de construire, d'introduire un facteur de changement dans un lieu déterminé.*

A. F. A.: Vous parlez là de la valeur que le projet détient comme transformation, non? Ou alors jusqu'à quel point le projet peut introduire un facteur de changement. Je pense que les propositions actuelles et leurs images produites son partielles. Ce sont des fragments liés à une situation, qu'on associe à la mécanique de la commercialisation de l'espace. C'est dans cette optique que se situe l'afflux des courants d'architecture dessinée. Ce qui doit arriver et je pense qu'on y assiste déjà, c'est l'éclosion de manifestes dessinés en lieu et place des manifestes écrits. Le pouvoir qu'a eu le pamphlet dans les années vingt, dans la revendication d'une architecture avec d'autres caractéristiques, et d'autres espaces, passera à travers ces images. Je crois qu'au fond cette tendance et ce courant à dessiner l'architecture assume le rôle d'une nouvelle modalité de l'utopie. Les utopies historiques que nous connaissons sont généralement des utopies globales, formalisées du point de vue d'un discours rhétorique. Mais cette atomisation de dessins et de notes, qui apparaissent d'une façon aussi massive, me semble être une manière de comprendre, d'aborder le concept d'utopie, de suggestions, de propositions mais qui sont liées très directement à cette nécessité de construire. Au

fond ce sont des dessins qui ne veulent pas être construits mais qui prétendent être construits et cela leur impose une certaine servitude. Ils n'ont pas la capacité de détachement qu'a généralement l'utopie... Mais je pense que ce sera dans peu de temps une espèce de floraison d'images de ce que doit être l'architecture dans la ville contemporaine.

D. A.: *Après la critique que vous faites des différents mouvements, pouvez-vous vous classer, ou du moins vous situer, dans la multiplicité de ces mouvements?*

A. F. A.: Je vous dirais d'une manière très simple, qu'ils répondent aux modèles des nuances des économies mondiales. Le mouvement américain n'avait pas d'autre option que d'être ce qu'il est devenu, comme le mouvement japonais d'ailleurs. C'est curieux comme ont disparu de la scène architecturale des courants comme celui des pays nordiques tombés dans les années soixante-dix dans l'ignorance la plus absolue. Comment, par exemple, ont disparu des architectes de talent formel comme Jorn Utzon, peut-être un des architectes les plus méconnus. Ils ont petit à petit disparu de la scène, comme d'ailleurs le panorama de l'architecture allemande qui a perdu son relief et qui a pourtant eu une grande influence dans la mise en forme du mouvement moderne...

L'Italie d'une manière ou d'une autre est toujours la carrière, la source de toute cette série d'images neuves, un peu comme si on lui avait assigné le rôle des rénovateurs perpétuels de l'image. La France semble aussi assez morne à cause de la prépondérance de la technologie massive, et la domination de l'ingénierie face à l'architecture.

L'Amérique nous apparaît avec une puissance indubitable, liée aux trusts et aux monopoles. L'architecture que prétendent faire les différents groupes, en ce moment, c'est l'architecture que les monopoles réclament: le changement de l'image gratifiante, qui ne soit pas oppressive... c'est d'une certaine manière l'application d'un nouveau Taylorisme, non plus à l'usine mais dans l'administration, dans l'espace des bureaux; espace dans lequel l'aspect gratifiant soit un des éléments permettant d'attirer l'attention, de voir l'architecture ou de vivre cet espace; et ceci sans pouvoir comprendre ou faire une autocritique de l'aliénation dans laquelle on se trouve. Selon moi c'est une torture, mais une torture aliénante qui transforme l'aliéna-

tion en gratification. Le support symbolique et cosmétique de ces architectures, je n'y vois pas de profondeur, pas de contenu philosophique, pas d'alternative réelle mais une cosmétique agréable, comme un cadavre qu'on maquille pour le rendre presque vivant. Avec différentes nuances, il y a les architectes de la Côte Ouest, et ceux de la Côte Est, les uns plus abstraits, les autres plus populaires mais qu'est-ce d'autre cette architecture, qu'une culture de kitsch que réalisent les architectes américains?

D. A.: *Maintenant que les derniers grands maîtres sont morts, Kahn, Aalto, quels sont d'après vous les maîtres d'aujourd'hui? Et d'abord en avons-nous besoin, peuvent-ils encore exister, ou comme les dinosaures, sont-ils des espèces disparues?*

A. F. A.: Je crois qu'il y a une nostalgie du père et en même temps la nécessité de la mort du père. Je m'explique: il y a une nécessité des grands maîtres, et il y a une nécessité d'enterrer ceux qui ont été maîtres. C'est le rôle que jouent les épigones post-modernistes. Ils essaient d'enterrer le père, de ne pas avoir de mémoire. Imaginez un instant que vous comparez une de ces petites choses post-modernistes avec un Sullivan ou un Wright ou même un Utzon —sans parler de figures comme Le Corbusier ou Aalto!! Les post-modernistes n'ont pas de cohérence. De là la nécessité d'oublier, d'enterrer les pères. Les objets post-modernes ne résistent pas à la moindre analyse. Ils ne sont pas bien construits. Ils sont composés selon des lois d'analogies bizarres, ils ne répondent à aucun espace cohérent. Vivre dans ces maisons doit être un des tourments les plus insupportables. Pour qui sont construites ces maisons? Pour des gens éloignés de l'espace, du temps, et du lieu; des gens qui déambulent dans l'espace sans lieu de référence et sans connotations avec quoi que ce soit. Ce sont des abstractions et les post-modernistes réalisent ces espaces parce qu'ils ne les vivent pas. L'espace intérieur et l'espace extérieur, tout est pareil, rien n'existe.

C'est une architecture réalisée sans lieu de référence. Elle ne sert pour aucun lieu, seulement pour l'exhibition d'un objet de ces groupes minoritaires représentant l'aristocratie des «made in U. S. A.». Ces objets, sont comme ces vieux aristocrates qui passent, déambulant, dans les films néo-réalistes italiens, habillés de costumes exquis à travers des paysages imaginaires, mais sans aucune référence.

Je suis très critique, car il me semble qu'un des plus grands maux

qu'apportent ces groupes, c'est le dogmatisme, excluant toute alternative. Prétendre qu'ils sont les nouveaux pères de l'architecture quand au fond, ils sont d'élégants fossoyeurs des vieux maîtres constructeurs!

Nous avons besoin d'une nouvelle culture constructive.

D. A.: *Est-ce que vous ne pensez pas qu'il y a une leçon plus importante à tirer de l'architecture construite dans l'histoire? L'enseignement peut-il être communiqué par les résultats construits et donc très concrets surtout dans l'usage des matériaux, aux différentes époques historiques?*

Actuellement, il semblerait encore, qu'en réaction, notamment à la conception des Beaux-Arts, qui avait quelque peu sclérosé la vision historique, on ait une optique abstraite, une vision de la mode, de la modernité à la recherche de sa modernité.

A. F. A.: Personnellement, je ne comprends pas le projet de l'architecture s'il n'est pas lié aux matériaux, et le relier aux matériaux implique une technique (la construction), implique la connaissance d'un métier.

Sans philosophie, il n'y a pas de possibilité de faire de science, sans philosophie de l'espace, il est impossible de générer une science de l'espace ou au moins de nous approcher à des principes de l'espace. Sans science nous n'avons pas la capacité de développer une technologie —et sans technologie on ne peut pas construire.

Le projet de l'architecture je le vois comme le processus du progrès humain; il est lié à cet enchaînement de paramètres. Une philosophie qui conceptualise l'espace dans une nouvelle qualité, favorise une science pour raconter et rendre évident cet espace et en même temps rend possible une technologie liée aux sciences et non à la technocratie. Alors, la finalité qui est de construire et l'origine qui est de philosopher doivent être liés!

L'histoire intègre d'une manière globale tous ces aspects. Elle nous montre, nous fait observer la rencontre avec des matériaux, la rencontre avec une manière d'être, une philosophie, de quelle époque sont ces architectures... Toutes les architectures sont d'abord déterminées par leur époque, leur spatialité est celle de l'époque... construite avec la technique et réalisée moyennant les mécanismes scientifiques qui opéraient en ces temps-là.

A ce titre il me semble que l'intérêt de l'histoire, son observation ne sont pas seulement nécessaires, mais importants. Mais de là à

utiliser le recours du mimétisme en tant que procédé superficiel, il y a un bond à ne pas faire... L'histoire nous montre des mécanismes déjà conclus ailleurs dans les différentes époques de l'histoire. Comment pensaient-ils? Quelles étaient les difficultés? De quelles manières se montaient ces opérations? Par rapport à quel type de philosophie et de pensée se réalisaient-elles? A quoi servaient-elles? Tout ce conglomerat qui conforme le modèle et qui se répète aujourd'hui. Donc, il me semble qu'il ne peut y avoir dissociation entre projet et construction. En réalité à moins que l'on admette d'autres valeurs, et c'est un problème distinct, comment peut-on faire de la poésie avec de l'architecture, non? Mais si réellement l'architecture est un fait qui configure l'espace physique dans lequel l'homme évolue, l'espace à une virtualité, une matière et cette matière il faut la construire. Nier cela c'est peut-être une solution ou de l'impuissance ou de l'incapacité...

D. A.: *Revenons sur les architectes et par exemple sur quelqu'un comme Stirling qui fait actuellement un retour au passé, alors qu'il a été connu pour des bâtiments qui étaient l'expression de la technologie, d'un mouvement moderne clairement exprimé, comme la faculté d'histoire de Cambridge, avec Gowan. Ma question est la suivante: la démarche personnelle de Stirling évolue avec les modes, et comment voyez-vous votre propre évolution architecturale? Quels sont les apports étrangers, quelle est la part du phénomène de mode?*

A. F. A.: Je pense que Stirling n'avait pas besoin de la mode. Je ne suis pas arrivé à comprendre, les dernières caracoles dans le domaine du post-modernisme, d'une personnalité aussi significative et d'un architecte aussi clair et affirmé, comme le montrent ces premières oeuvres. Je doute beaucoup que, d'une logique et d'une connaissance de l'architecture, et surtout des résultats comme le sont ses premières oeuvres, Stirling puisse arriver dans une évolution logique et normale aux ultimes projets qu'il réalise. J'en doute. Réellement ce serait dramatique de voir là, le chemin que doit suivre l'architecture. Je pense que c'est plus le problème du personnage sur le piédestal où il se trouve sans aucun doute. Aujourd'hui, maintenir une cote et un niveau significatif dans les commerces de la mode oblige des professionnels de la qualité de Stirling, à opérer certaines corrections, parce qu'en réalité les dernières oeuvres ne sont pas non plus une escalade, il y a juste un clin d'oeil, une légère insinuation. C'est un comportement de suspicion comme quoi il doit incorporer

certain aspects de ce qui se nomme post-modernisme, pour demeurer une figure importante. Je crois que c'est un processus, enfin j'en ai l'impression.

D. A.: *Je voudrais revenir sur l'influence que vous avez en Espagne, et que vous avez eu, comme initiateur, d'une authenticité de l'architecture moderne espagnole. Actuellement, comment vous situez-vous par rapport au mouvement général des architectes espagnols?*

A. F. A.: Je pense que l'architecte contemporain nuit à son développement s'il n'a pas une formation théorique, critique et architecturale bien comprise. Pour moi la spécificité de l'architecture réside dans le développement d'un processus théorique, dans l'analyse théorique, dans une attitude critique forte; la critique étant comprise comme le faisaient les Grecs, c'est-à-dire comme une distance par rapport à l'objet. J. D. Fullaondo a fait des travaux historiographiques dans ce sens, et ces trois aspects ont été pour moi une préoccupation constante.

C'est-à-dire le développement d'une théorie, le développement d'une critique, et toute une illustration architectonique la plus profonde possible. J'accepterais ce jugement aimable, bien entendu dans la mesure où j'ai pu établir une image neuve, un nouveau profil de l'architecte. Je crois que les limites de la spécificité de l'architecture sont un problème de notre époque. De sorte que je crois que sans synthèse de ces trois volets, il devient très difficile d'agir.

Aujourd'hui un architecte ne peut être inculte quelles que soient ses aptitudes, car il a besoin de culture pour interpréter un phénomène.

Pour cela, il a besoin d'un enrichissement que lui apporte la critique; attitude scientifique qui évalue les choses avec distance, avec scepticisme. J'ai le sentiment que je me trouve complètement isolé, pas marginalisé, mais isolé, c'est-à-dire que je ne suis pas un personnage qui puisse être réclamé par des audiences. Au fond ce que je prône, ce sont des positions inconfortables, critiques, qui naissent d'une conviction non d'une séduction. Entre la conviction et la séduction, je crois qu'il y a toujours un jeu de valeurs si aléatoires que les gens se laissent séduire plus que convaincre. Le principe de la conviction est la position prédominante d'une vie, un élan permanent, quelque chose dans lequel on a foi.

Sur certains aspects, il y a quelques voix critiques qui surgissent et qui sans doute sont étouffées. Dans quels lieux peut-on parler en des termes tels que nous le faisons ici? J'ai été censuré de façon cordiale et cohérente par beaucoup de milieux, y compris des revues amies. Ils donnent une infinité d'excuses... Et souvent ils ne s'excusent pas du tout. Le problème c'est qu'un discours de ce type, ne permet pas de vendre. Ça ne se vend pas. De plus les grands canaux sont les circuits internationaux parfaitement contrôlés et forment les multinationales de l'information architectonique. Nous sommes dévolus à consommer cela sous tous les prétextes que l'on puisse encore trouver. Chaque voix dissonante sera immédiatement tue et recommandée aux feux de l'éternel.

1987

EN LOS CREPUSCULOS UNIFICADORES

Gaudí, constructor de la metáfora y el símbolo

Aportaciones de la cultura arquitectónica catalana.
Equipo M.B.M.

Un ladrillo en el muro (Alvar Aalto, 1898-1976)

Círculo en fuga

Entre un árbol y la casa desierta

Juan de Villanueva, más allá de la norma y el estilo

De la belleza del construir y del saber del arquitecto

Ventura Rodríguez, a la sombra de su opinión
y su virtud

Arquitecturas para una sonata de primavera

Secuencias de una identidad vivida

Carta a Juan Daniel Fullaondo

Tres arquitectos en la construcción moderna
de la ciudad de Madrid

Le Corbusier junto a los apacibles constructores
de la razón

Coderch o la lógica de la contención en arquitectura

Luis Moya, un maestro en el recuerdo

Diálogos en la arquitectura (entrevista)

Gaudí, constructor de la metáfora y el símbolo

QUIEN OBSERVE CON UNA CIERTA CAPACIDAD DE REFLEXION LAS APORTACIONES QUE TODA OBRA NUEVA EN ARQUITECTURA lleva implícita, podrá comprobar las relaciones que tiene con el contexto simbólico donde se desarrolla. Antonio Gaudí, ese extraño constructor del espacio escondido, dejó bien patente en su obra el «discurso del inconsciente» ligado a la espacialidad arquitectónica. Este vínculo arropado por un surrealismo latente en todos sus trabajos, es posible en una Cataluña entretenida por aquella época en competir con las actitudes o las fórmulas modernistas. La historiografía más convencional no parece decidida a indagar sobre este tipo de acotaciones, sin duda porque Gaudí, pese al reconocimiento editorial y a los laudatorios esfuerzos por salvar imperdonables olvidos históricos, sigue siendo una figura dual para las escuetas taxonomías de la crítica.

¿Cómo explicar y descubrir en el espacio de la arquitectura los vínculos entre lo sensible y lo racional?

Gaudí acertó en su trabajo de arquitecto, al percibir con gran intuición alguna de las reflexiones modernas sobre el *sentimiento simbólico* que alberga el espacio y la *razón constructiva* que lo hace posible; no resulta difícil leer en el paisaje de su arquitectura más significativa, como es el templo, la descripción del *concepto del tiempo* a la manera de un Proust, la *visión del espacio* desde los presupuestos de un pensamiento generalizador a lo Bergson, o el énfasis por romper con los cánones formales como postulaban los dadaístas.

La casa Vicens resulta un ejemplo paradigmático de aquella tensión de ruptura iconológica que planteara hacia 1878 un medievista como Elías Rogent, ruptura iconológica que Gaudí va a desarrollar en todos los elementos que componen la construcción de espacio: estructuras, cubiertas, accesos, chimeneas... Antonio Gaudí conforma el *inventario de un léxico* inédito en la cultura de Occidente,



como va a ser la incorporación del cono o la tensión criptoide por la que discurren las secuencias de sus espacios interiores.

La formalización de este inventario parece surgir de la valoración metafísica y trascendente que Gaudí tiene de la existencia humana, circunstancia ésta que nos llevaría a aceptar que el símbolo para Gaudí surge como el vínculo formal de una necesidad antropológica.

Su arquitectura se siente acorralada desde los cimientos a las cubiertas por una escatología de símbolos de carácter mágico o que esbozan con sutileza sensual el acontecer del mito. La geometría de sus trazas, ya sean éstas constructivas, estáticas o compositivas, se formalizan independientes del dato técnico que soportan, tienden a un esbozo de ensoñación ante los acontecimientos más significativos de la vida, entroncando e integrando este mundo de espacios en una morfología naturalista. Siendo el espacio de la casa el lugar donde expresar las preocupaciones centrales del hombre —vida, amor y muerte—, de ahí esa manifestación expresiva en sus fachadas, auténticos *retablos* de su tensión creadora, y la concepción del espacio como gruta iniciática para el cobijo físico y para la mirada recreada en el mundo de los símbolos.

En Antonio Gaudí la arquitectura tiene un papel anticipatorio: restablece los parámetros antropológicos en la formalización y construcción del espacio frente a las arquitecturas diseñadas por las tecnologías duras convertidas en espectáculos.

Frente a los postulados que codifican el espacio a través de la composición geométrica de la fachada, Gaudí edifica sus obras con un sentido integrador de artesanía, escultura, pintura y artes aplicadas, y se coloca en la antípoda de los hallazgos de la *estética absolutista* de los colores puros, enunciando las posibilidades de una *estética del desperdicio*.

Frente a la *transparencia*, condición subsidiaria de la incipiente modernidad, Gaudí prefiere la *opacidad*; no llega a comprender cómo se puede sustituir la mirada por el espejo, el reflejo por la gravedad de la materia.

Gaudí, expresionista singular, construye el espacio desde una realidad subjetiva, atraído por la voluntad simbólica que es propia de la arquitectura. Construye, en definitiva, el itinerario que va desde la metáfora que posibilita la inteligencia del hombre al símbolo que reclama para su existencia.

¿Por cuál Gaudí?

Los rasgos biográficos, los apuntes iconográficos, la imagen de los hombres que han señalado con su obra alguna conquista en la historia de la transformación del medio, suelen venir avalados en nuestro habitual contexto cultural por un código de difícil interpretación a la hora de enjuiciar su verdadera dimensión histórica.

Antonio Gaudí y Cornet (Reus, 25 de junio de 1852-Barcelona, 1926) es quizá una de las figuras acorraladas por esta biografía de instancias, manipuladas en función de los intereses del momento. No por ello dejó de sufrir la incompreensión de su tiempo, condición muy propicia de nuestro medio, sino que ha sufrido y viene sufriendo la posterior deformación de los panegiristas a ultranza, de la solidaridad de los mediocres, de la moda inoportuna u oportunista... Gaudí, entre nosotros, se ha transformado en costumbre.

Según los historiadores, Gaudí se inscribe en la corriente del movimiento modernista, variante catalana del *art nouveau*, tan próxima a los influjos del expresionismo que sus trabajos, como los de L. Domenech i Montener, apenas pueden explicarse sin esta relación. No están aún lejanos los tiempos en que hablar de expresionismo en Europa se estimaba como una actitud reaccionaria, y son muy recientes los trabajos donde esta corriente plástica se pretende recoger con una beligerancia más favorable. ¿Motivos? Diversos. Pero la usurpación nacional-socialista que de algunos aspectos de este movimiento se realizó ha impedido, sin duda, una valoración objetiva de lo que el capítulo modernista aportó al movimiento moderno en arquitectura.

El modernismo, salvando los matices de la escatología historicista, representa una corriente expresionista muy peculiar de la cultura catalana, singular en muchas de sus obras en el panorama europeo de la época; marginado este movimiento dentro y fuera de España, no ha tenido la aceptación positiva que sus hombres y sus obras han representado. El conocido olvido de Pevsner para con este fragmento de la protohistoria del movimiento moderno es elocuentemente significativo, y si algún día los historiadores europeos se detienen a objetivar la historia de la arquitectura moderna desde finales del siglo XIX y los críticos e historiadores españoles de la arquitectura se deciden a romper sus dependencias culturales de la hipertrofiada historiografía académica, encontrarán en Cataluña un espectro cultu-

ral más amplio y generoso que la escueta autoestimación regionalista de su autonomía.

Antonio Gaudí representa y explica en el mundo de la arquitectura la amplia base social en la que se apoyaban los movimientos de la clase media catalana en su quehacer ideológico, económico y político de finales del siglo XIX y principios de los años veinte; difícil hubiera sido la existencia y realización de una obra como la de Gaudí sin el apoyo de estos grupos sociales catalanes, que veían en sus hombres más capaces a los representantes señalados para configurar la nueva imagen como clase que aspiraba al poder.

El potencial creador de los artesanos, tan elogiado en la Europa Central —ha señalado W. Pehnt—, era una realidad tangible en Cataluña y algo que podían aprovechar plenamente los arquitectos del modernismo. Lo que en otros lugares significaba una regresión a las condiciones del pasado, en Cataluña significaba progreso, y la experimentación artística utilizaba los talentos disponibles como algo rutinario.

La obra de Gaudí es requerida, en muchos aspectos, con un significado de las condiciones que lleva implícito el progreso y el valor simbólico que lo acompaña; Gaudí se debate en un simbolismo religioso muy peculiar dentro del catolicismo activo de la burguesía catalana, proceso paralelo a la recuperación calvinista centroeuropea del trabajo como salvación.

Su plataforma ideológica estaría acotada, además, por las corrientes que señalaban el pensamiento vitalista de Nietzsche y los descubrimientos freudianos de la época. Gaudí se presenta como el primer arquitecto europeo que concibe el espacio de la arquitectura como expresión del «deseo». Adorna sus trabajos tanto conceptual como plásticamente con aquella dimensión enunciada por el barroco de hacer del «derroche» una materialidad plástica irrecuperable. Frente al consumo de nuestras sociedades modernas que genera el despilfarro y perpetúa la injusticia, o la productividad mecanicista que reproduce la enajenación, el mensaje expresionista de Gaudí acude a la primacía del deseo, hecho tan primario y connatural como la existencia del hombre. La literatura de homenajes y la apologética de recuperaciones, en que se esfuerzan tanto algunas de nuestras instituciones, trata de presentarnos un Gaudí solitario, desconectado de su medio, incomprendido de su tiempo, prototipo de los hombres

geniales, sofisticado artista en la invención de las formas, bohemio ingenuo mantenido por el paternalismo de sus mecenas, arrebatado místico o modelo tentador para el esteticismo neocapitalista.

Gaudí, como el resto de los arquitectos catalanes que con tanta validez formal construyeron durante su tiempo, fue víctima de la fascinación expresionista de la época, y no es de extrañar que, como le ocurrió a Finsterlin, a Sant'Elia, al propio Bruno Taut, el usuario fuera expulsado de sus propios espacios para que no alteraran el discurso de las formas. Como hombre de síntesis, Gaudí intuyó y dejó abiertas muchas variables aún sin desarrollo coherente, y no precisamente en la reproducción formal de sus logros arquitectónicos. La luz como fenómeno vitalizador del espacio, las posibilidades que el desarrollo de la mecánica, la geometría y la técnica constructiva pueden ofrecer en la indagación de la forma como proceso enriquecedor en la configuración del medio habitable del hombre y los estudios de campanas tubulares, la incorporación del concepto de gravedad, los nuevos materiales, son apartados inéditos en la obra de Gaudí, donde la materia entra a definir el espacio como un deseo inherente al habitar del hombre sobre la tierra.

Gaudí sigue siendo, a los cincuenta años de su muerte, un ejemplo vivo ante nuestros estereotipados espacios emocionalmente neutros.

1975

Aportaciones de la cultura arquitectónica catalana.

Equipo Martorell, Bohigas, MacKay

PUEDE QUE CUALQUIER JUICIO DE VALORACION CRITICA QUE SE INTENTA ESTABLECER SOBRE EL PANORAMA DE LA CULTURA CATALANA contemporánea formulado desde el contexto centralista, lleve implícito una carga afectiva de aceptación o rechazo que haga del proceso de análisis una operación más sentimental que dialéctica, porque sobre las equívocas polémicas centralismo *versus* catalanismo, nacionalismo/federalismo, idealismo/pragmatismo, subyace latente un mecanismo de incomprensión, cuando no de marginación, por parte de quienes deberían anteponer a las emociones la realidad de la historia. Es evidente que no es un fenómeno singular que pueda ser reducido al área catalana; es un hecho que acontece en los procesos de agrupación geopolítica de las grandes nacionalidades.

Incomprensión y marginación son apartados dentro de las relaciones de la conducta humana que suscitan el recelo cuando no la animadversión. La cultura catalana viene asumiendo, de forma patente, desde hace siglos una marginación en el estudio de sus propios orígenes y en los procesos de evolución de sus peculiaridades más genuinas, circunstancia ésta que la presenta como un fenómeno incomprensible y muchas veces contradictorio al proceso de evolución histórico del resto del país.

A veces se olvida que las formas como se manifiestan estas *culturas marginadas* ilustran con bastante precisión los fenómenos del cambio histórico. ¿Acaso el federalismo no significó un modelo donde se pudieran formular las aspiraciones políticas de la pequeña burguesía ya establecida con el proletariado ya en formación? ¿Y no significó la restauración la fórmula donde podía seguir detentando el poder la oligarquía agraria-rentista frente a la incipiente burguesía industrial-financiera? ¿No refleja en nuestros días el énfasis sobre la denominada *escuela catalana* una valoración de especulación burguesa-

consumista de los aspectos más frívolos y superficiales de una base cultural autóctona que apenas tiene opción a significarse?

Para la interpretación de un fenómeno cultural como el hecho arquitectónico dentro del panorama catalán, y de una forma más precisa de algunos de sus grupos de gestión más significativos, se requiere no ignorar a la hora de su valoración histórica estas dos premisas anteriormente enunciadas, incompreensión y marginación, por parte de la cultura establecida; observada tal vez desde una óptica así, puedan ser más comprendidas muchas de las actitudes y manifestaciones como se presentan algunos gestos y actividades de la cultura catalana en nuestros días.

Situar dentro de este campo un grupo de trabajo como el formado por los arquitectos Martorell, Bohigas y, más tarde, Mackay (M. B. M.), representa, a nuestro juicio, localizar dentro del panorama de la cultura arquitectónica contemporánea en España las contradicciones y logros culturales por los que se ha desarrollado la actividad de la arquitectura en el país, y de forma específica en el contexto catalán durante las últimas tres décadas, además de ofrecer un plano de análisis significativo para no seguir ignorando un fenómeno autónomo que no pocas veces tiende a confundirse con acentos anecdóticos o superadas situaciones de emancipación cultural.

No es éste el momento preciso de reseñar los rasgos característicos de una colectividad como la catalana, ni de establecer diferencias cualitativas entre la colectividad central-meridional, adscrita a la influencia de la sangre semítica, de espíritu soñador, generalizadora de cuestiones y amante de fastuosidades, como nos lo reseña cierto sector de los historiadores del XIX, para presentarnos al grupo pirenaico como un grupo étnico surgido de razas más primitivas, con una capacidad más analítica, pragmático en sus fines, sin detenerse en la apariencia de las cosas. Independientemente de los rasgos psicológicos que puedan cualificar a ambas colectividades, se hace necesario, cada vez con mayor urgencia, posibilitar el desarrollo autónomo de ésta y otras colectividades culturales, cuyo aporte al progreso de la realidad histórica de nuestro tiempo y a nuestra propia realidad nacional se hace tan preciso, máxime cuando un grupo como el catalán lleva implícito en sus propuestas más evolutivas, que en los trabajos de sus minorías destacan, los rasgos más característicos de la estructura pluridimensional de las sociedades modernas.

Aislar de este contexto las propuestas históricas críticas y realizaciones arquitectónicas desarrolladas por el equipo (M. B. M.) es, a nuestro juicio, cauterizarlo en su esfuerzo más significativo y de su actividad más elocuente; esfuerzo y actividad que en distintos matices nos ofrecen las individualidades y los grupos que trabajan en el ámbito de lo catalán, con una visión de los problemas más universal que federalista, pese a las deformaciones retóricas con que se presenta muchas veces el oportunismo catalán.

Quizá la reflexión primera que se nos presenta al contemplar el trabajo del grupo (M. B. M.), y de forma más elocuente en las publicaciones de uno de sus miembros (Oriol Bohigas), sea la necesidad de la interpretación histórica del hecho arquitectónico. Bohigas reinterpreta la historia de la arquitectura en el contexto más próximo, en la realidad más afín, y lo hará desde los dos planos más relevantes de la investigación histórica de la arquitectura: *a*) como instrumento de comprensión de la crisis actual (arquitectura modernista), *b*) como mecanismo ideológico de la superación de esta crisis (Barcelona entre el Plá Cerdá y el barraquismo, la arquitectura española de la II República).

Sus trabajos de investigación de la historia no obedecen muchas veces al rigor del erudito, porque su búsqueda está en el entendimiento del fenómeno histórico estudiado, comprensión frente a incompreensión del medio, o al encuentro de una superación de la crisis frente a la marginación ideológica (Amigos de Gaudí; creación del Archivo Histórico de Urbanismo, Arquitectura y Diseño).

La tradición moderna en arquitectura tuvo en el ámbito catalán uno de los grupos más destacados del racionalismo español (GATPAC), pero sus hipótesis no llegaron a verificarse en su tiempo histórico, como le ocurrió en términos generales al desarrollo del movimiento moderno. Una alternativa de *new-revival* surgía durante la década de los cincuenta en sustitución a la frustración racionalista, y en esta corriente se manifestaban los aportes arquitectónicos más señalados. El grupo (M. B.) sabía hacerse eco de este esquema cultural de la segunda postguerra europea, que tendía a una coexistencia entre el racionalismo geométrico y la mística orgánica, e intentaría asimilar el lenguaje arquitectónico en las pequeñas viviendas o la vivienda urbana de la alta y media burguesía catalana, y la función asumiría por esta época el código democrático vigente en las pequeñas propuestas que entonces se podían formular.

Las premisas ideológicas del movimiento moderno no lograron configurar en su desarrollo posterior alguna realidad arquitectónica que pudiera asumir las formas de organización social que llevaba implícito; la realidad arquitectónica se acercaba más a configurar un modelo de apropiación formal por parte del capitalismo inmobiliario, y de esta contradicción se hacía cargo el grupo (M. B.), creando en colaboración con A. Moragas y otros arquitectos el grupo R, plataforma cultural abierta a la polémica y a la instrumentalización crítica de nuevos objetivos.

Las ciencias sociales —escribe Oriol Bohigas— hasta ahora han actuado en este sector como un simple instrumento de comprobación, casi como un simple análisis de necesidades y deseos, sin la introducción de una línea de desarrollo social y cultural.

Se hacía explícita una comprensión ideológica frente a una búsqueda de principios personales.

La forma arquitectónica inscrita en un proceso cultural venía suscitada en la década de los sesenta en España por dos fuerzas, no lo suficientemente explícitas en sus propuestas ni en sus demarcaciones geográficas, pero suscitadas en el transfondo formal de sus proyectos: una, idealista, que concebía la cultura como una creación autónoma de la inteligencia, y otra, materialista dialéctica, que promocionaba la sociología como ciencia que percibe la dirección del mundo de nuestra época.

Los grupos de arquitectos de vanguardia que trabajaban en Madrid y Barcelona en este período vivían aislados del conocimiento de sus propias realizaciones y de la finalidad última del hecho arquitectónico. Bohigas, en carta a C. de Miguel, requería un conocimiento previo de obras y proyectos de los dos grupos, y suscitaba con una gran intuición la electrolisis intelectual entre los dos polos, el fenómeno esencial, el intercambio de una cultura arquitectónica común. Los pequeños congresos serían durante un período de tiempo la única plataforma cultural no institucionalizada donde exponer obras, proyectos y conocimientos del hecho arquitectónico, del diseño o de la incipiente ciencia urbana, un medio que les pondría en contacto con las inquietas arquitecturas italianas y con el pensamiento de la tercera generación de arquitectos.

Si el papel que se suele asignar a los intelectuales como oficio es

el de creadores profesionales de la conciencia, ¿qué propuesta como alternativa se puede ofrecer a la demanda de un pensamiento joven ante el proceso del tiempo histórico que ha superado los modelos de los grandes maestros? Esta pregunta, si no formulada en lo acotado en estos términos, sí en la precisión de su demanda, se propugnaba en las generaciones más jóvenes de arquitectos catalanes entre los años sesenta-setenta. Los escritos de Bohigas durante este período (*Contra una arquitectura adjetivada*, *Polémica de la arquitectura catalana* o los escritos pedagógicos en *Erótica del diseño*) registran con bastante precisión esta tensión dialéctica de un proceso intelectual vivo y una forma de entender el hecho arquitectónico abierto a la historia de su tiempo.

Si la decadencia de la espacialidad como dato fundamental de la realidad arquitectónica la han construido los mejores maestros del organicismo durante el movimiento moderno y el racionalismo, en opinión de ciertos sectores de la contestación arquitectónica, ¿qué alternativa le queda al profesional de la arquitectura que ha de realizar su trabajo en un medio donde ya no le necesitan, porque la arquitectura se realiza sin arquitectos y los edificios ya no se deben concebir como arquitectura?

En muchas ocasiones no conviene olvidar que las propuestas al cambio o la inclusión de nuevos mecanismos metodológicos pueden formar parte de la estrategia de la ideología para ocultar la realidad. Frente al confusionismo ideológico presente, los últimos trabajos del grupo M. B. M. aparecen con un análisis conceptual positivo sobre las relaciones de producción dominantes; el diseño, ha escrito Bohigas, no es un arma política, en su sentido inmediato, sino un hecho cultural condicionado por la política, la economía o la estructura social.

La gestión cultural, proyectos y realizaciones que nos ofrece el grupo M. B. M. durante este período es producto de un medio cultural, el catalán, y no de unas individualidades, que nos oferta de forma específica un campo de reflexión y consideración lo suficientemente generalizable.

a) El análisis que pretenda conocer la realidad de la arquitectura ha de situarla en su marco histórico exacto, no divagatorio. Uno de los fines, por supuesto que no el único, de la arquitectura es la producción de bienes materiales (construcciones).



b) Necesidad de un conocimiento teórico de la arquitectura. La falta de un fundamento teórico obliga a trabajar en planos de la *superestructura formal*, generalmente alejada de la realidad social y ligada básicamente a la ideología.

c) La arquitectura es un proceso cultural que no se puede considerar exento de ideología. Sus relaciones y modos de producción, así como los procesos de utilización de la arquitectura, configuran, en última instancia, un *modo de vida*.

d) La arquitectura no debe aparecer como una abstracción idealizada, sino que es una realidad observable; vivimos la realidad de una arquitectura elaborada por la burguesía para sus propias formas de vida, que entran en contradicción con la práctica misma de la arquitectura. El carácter de sub-enseñanza produce un sub-diseño que genera un sub-hábitat, cerrando un círculo vicioso difícil de romper desde los parámetros estrictos de la arquitectura.

Los trabajos del equipo Martorell-Bohigas-Mackay, que aquí se presentan, se esfuerzan por hacer elocuentes las contradicciones finalistas de la producción por la producción o de sus confusas relaciones, y, al mismo tiempo, incitar desde un campo cultural, como el arquitectónico, a incidir sobre la búsqueda de una nueva forma de trabajo que nos pueda proporcionar una nueva mentalidad.

1975

Un ladrillo en el muro (Alvar Aalto, 1898-1976)

DESDE LA VISITA QUE REALIZARA A MADRID EN LOS AÑOS CINCUENTA Y LA EXPOSICION DE ARQUITECTURA FINLANDESA EN 1963, LA figura y la obra del arquitecto finlandés Alvar Aalto no había tenido ocasión de mostrarse con una documentación tan significativa como la de esta exposición que se inaugura en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

El arquitecto finés, el más joven de los maestros conductores que protagonizaron el movimiento moderno en arquitectura, empenó su trabajo en la incorporación de su país a las nuevas corrientes de la modernidad arquitectónica, junto a una delicada y precisa revisión del pensamiento funcionalista. Esta actitud, de pionero consciente de su época, le sitúa en el panorama de la arquitectura contemporánea como un eslabón, sin duda el de mayor dimensión poética, entre el acecho tecnológico y el reposo del hombre moderno.

Aalto nace en el clima de la ortodoxia racionalista; testimonios elocuentes serán sus primeras obras: Biblioteca de Viipuri, 1927-1935; Sanatorio Antituberculoso de Paimio, 1929-1933. En ellas dejará patente el valor de la forma como recinto del espacio de la arquitectura.

La forma es un misterio —señala en Viena en 1955— que elude la definición, pero que hace sentirse bien al hombre a diferencia de la mera ayuda social.

La obra de Aalto se inscribe desde sus primeros intentos en evidenciar los peligros de un *falso modernismo* o la opresión de una tecnología indeterminista; sus recelos no se centran tanto en desvirtuar la carga estilística y formal del pasado, sino en hacer patente la mentira de los falsos estetas y los demiurgos de la cosmética arquitectónica.

Desde los limitados esquemas del lenguaje racionalista a las ricas sugerencias del expresionismo, Aalto, lo mismo que Häring o Duiker, intenta describir la habitación del hombre con una espacialidad más abierta, haciendo de la forma un recurso ambiental donde pueda tener lugar tanto la estricta función como la demanda psicológica en un alfabeto de signos de singular belleza plástica. El dentro y fuera, vacío y lleno, artificio y naturaleza, para Aalto no deja de ser una polémica fragmentaria, porque su obra nace de una reflexión coherente que hace del proyecto de la arquitectura un gesto unitario, donde materia y forma reproducen el encuentro con la naturaleza.

Alvar Aalto, al modo de los grandes artesanos, no enfatiza sus deseos por crear y recrearse en la *belleza*; sus obras desean dejar patente una *morada digna* para el espíritu que los ha de habitar, de ahí el alto grado de comunicación que la arquitectura de Aalto despierta; su realidad espacial está materializando los vínculos del hombre con su entorno de vida: efectos o deserciones, vínculos o frustraciones. Como ha señalado St. John Wilson, con imagen muy acertada, Aalto, a diferencia de los grandes protagonistas de la moderna arquitectura, «explora la noción de la experiencia arquitectónica como un código entrelazado (semejante al DNA) en el cual las hebras de la profundidad psicológica, la convención cultural y el modelo funcional están estrechamente tejidas, formalizando una arquitectura para ensalzar la vida del hombre común, en lugar de potenciar los intereses de una arquitectura autónoma».

Su modernidad reside en la capacidad de síntesis entre los diferentes elementos que lleva implícita la espacialidad contemporánea: recursos clásicos y románticos, abstractos y subrealistas, funcionales y simbólicos, efectos de orden y sorpresa, de razón y lógica, de consciencia y subconsciencia. Aalto supo relegar y supeditar la función estética de la arquitectura al valor significativo de la materia; su código interpretativo, lo mismo que sus edificios, se manifiestan como una obra abierta, expresan el sentido de la vida y estimulan el espacio como un lugar donde habitar. Alvar Aalto al construir horada la realidad troquelando el vacío.

La revisión del pensamiento funcionalista iniciada por Aalto, en pleno triunfo del movimiento moderno, no viene guiada por un enfrentamiento ideológico o una mirada romántica hacia la historia, sino por un deseo implícito de centrar el espacio de la arquitectura en

la atención sobre el hombre, consciente de que ni el robot ni el autómatas pueden ganar a la vida. De ahí que su acercamiento a la naturaleza no sea un gesto sentimental o una actitud reductora de los valores positivos de la técnica, sino la justa localización del poder técnico, instrumento mediador al servicio del progreso humano.

La obra de Alvar Aalto, a los pocos años de su muerte, se abre con nuevas iluminaciones e interpretaciones, pero sobre los dictámenes académicos o las críticas analógicas subyace la carga de su dimensión humana, la de ser un arquitecto en la edad de la técnica, mediador entre los *dogmas* de un estilo y los *anhelos*, siempre patentes, de hacer que el hombre, como sugería Holderlin, habite poéticamente sobre la tierra.

Recuerdo de urgencia en la muerte de Alvar Aalto

Si es cierto, como se ha señalado, que las formas del hábitat contemporáneo tienden a demostrar de manera evidente que vivimos una «civilización del rectángulo», la obra del arquitecto finés Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976) ha estado empeñada durante toda una vida en concebir la construcción del espacio físico del hombre de nuestra época más allá de la cuadrícula seductora que el sentimiento ambiguo del funcionalismo tecnocrático nos ha configurado.

Llegó al mundo de la arquitectura en un período que, sin reticencias, se puede considerar como heroico, los años veinte. Empeñados andaban por entonces los arquitectos, al menos los comprometidos, en limpiar de «historias» la arquitectura, cuya primacía por aquellos días llevaba implícita la *belleza arbitraria*. Sus precursores Richardson, Sullivan, Wright, Loos, Berenhs, Mies van der Rohe, Gropius, Le Corbusier..., habían hecho suya, tal vez sin conocerla, aquella observación de Hume: «La belleza no es una cualidad de las cosas en sí; existe solamente en la mente que las contempla, y cada mente considera la belleza de una forma diferente.» Los espacios que construían estos arquitectos y los que antes imaginaban, durante algún tiempo, destruyeron primero y superaron después la «belleza arbitraria».

Alvar Aalto, desde su entorno local, la lejana Finlandia, buscaba una arquitectura comprometida con la realidad de su tiempo; sus iniciales presupuestos racionalistas pronto fueron abandonados, pues

no llegaba a entender la utopía del progreso universal, rigurosamente negada por el socialismo científico. Anticipándose a Hannes Meyer y recogiendo la tradición de su pueblo, realiza su obra como sencillas construcciones, eludiendo la arquitectura como apartado académico, decidido a confirmar el espacio arquitectónico como una construcción de belleza *positiva*, entendiendo hoy la validez de estos términos en las circunstancias del contexto histórico donde se debatieron.

Los prolegómenos del movimiento moderno en arquitectura se mostraban en el plano del pensamiento en una polémica excesivamente sutil: cultura latina-mediterránea *versus* cultura germánica-nórdica o, en otros términos, clasicismo frente a romanticismo. Sus imágenes se ilustraban con los nuevos materiales, cristal y hormigón; las geometrías compresivas se prestaban a redactar los planos de una generosa metáfora, el *orden en la ciudad*, frente a una naturaleza ya superada por la técnica. Las corrientes orgánicas incipientes en sus cometidos apresurábanse, llamando la atención de lo dudoso que podía resultar la utopía del *estilo internacional* en manos de los especuladores de espacios o de las reticencias de epígonos y ortodoxos; aquellas consideraciones apenas se entendieron, y así hoy la injusticia en el medio físico sigue prevaleciendo sobre las metáforas geométricas.

Más allá de la significación simbólica que a través de la forma nos manifiesta la arquitectura, la obra de Alvar Aalto, el último de los maestros constructores, se presenta con una innegable carga no sólo de poética personal, sino como una conquista de la racionalidad arquitectónica, pese a la marginación que ha sufrido en los últimos tiempos.

Un expresionismo latente, recogido lúcidamente del último H. van der Velde, le acompañó durante todo su trabajo, pendiente siempre de liberar el espacio de los valores gratuitos y reseñar en la forma de la arquitectura la autenticidad de sus funciones. El techo, la pared y el suelo de la caja espacial se presentan como mensajes característicos de un lenguaje concreto donde quedan evidenciados el uso, la función, el contenido social..., clima, lugar e historia..., estructura, métodos constructivos, materiales..., signos elocuentes de lógica constructiva, información significativa y expresión plástica.

Constructor sin teoría, conocedor de oficios, apegado a la cultura de su pueblo, fue intérprete de una forma democrática de organizar el espacio de la arquitectura, y lo hizo en la escala más reducida y

menos ambiciosa que la arquitectura tiene, el pequeño lugar de la habitación del hombre, construyendo su espacio como una realidad antropomórfica, aquella que lo circunscribe al lugar y al tiempo de su historia.

Fue precisamente dentro de este posibilismo humanista donde tuvo su quehacer dialéctico con la materialidad del espacio arquitectónico. La idea del espacio de la arquitectura como lugar de convivencia mutua, provenía en Aalto de sus simpatías por el anarquismo, sobre todo el de Kropotkin; sus plantas son testimonio elocuente de una concepción espacial dispuesta siempre para recibir a la colectividad social. Llegó a entender el edificio como una célula inscrita en un todo orgánico, donde cada una de sus partes debería responder a una economía concreta de su función.

El organicismo de Wright, Häring o Aalto se inscribe dentro de las manifestaciones expresionistas que implican al arquitecto, como lo haría el pensamiento expresionista con el artista en general, en una inscripción con los problemas de la realidad, tratando de resolver tanto los problemas del pensamiento como los de la acción en un gesto único; el gran problema del edificio orgánico es cómo resolver en una espacialidad única *símbolo y función, recuerdo y necesidad, privacidad y colectividad*.

La tesis de los simbolistas que proclamaban una realidad fuera de los límites de la experiencia humana, y la pretendían significar como un hecho trascendente, es controvertida por las experiencias arquitectónicas de la arquitectura orgánica, como inadecuada e imprecisa, formal y conceptualmente. Aalto, desde el norte de Europa, hacia los años treinta, nos presenta una alternativa válida para unos presupuestos arquitectónicos comprometidos con la realidad social de su época, y rompe con la ideología racionalista que anunciaba, por medio del *estilo internacional*, una utopía radical, propugnando sus esquemas utópicos una arquitectura independiente del lugar y superior a la historia; en definitiva, unos espacios muy próximos a la evasión. La obra de Alvar Aalto, como la del organicismo en general, tendrá que entenderse desde una aventura paralela al expresionismo, más cerca de la primera acuarela de Kandinsky, de las descripciones tecnológicas de F. Leger, su gran amigo, que de la lírica cartesiana de un Mondrian o de la «arquitectura simbolista» que representó la emblemática tecnológica del funcionalismo europeo.

Muchos de los errores interpretativos de la crítica al organicismo

han estado supeditados a una confusión semántica entre símbolo y expresión, intuición y lógica constructiva, compromiso real con la sociedad de su tiempo y evasión formal, entre vanguardia cultural y vanguardia política; la dificultad, en fin, que en nuestros días se tiene para delimitar con precisión las partes del todo. Alvar Aalto entra en la historia de la arquitectura con una obra llena de vigencia en unos tiempos donde, de nuevo, el «simbolismo racionalista» se esfuerza por presentarnos unos espacios arquitectónicos próximos, no se sabe si al éxtasis o al delito, y donde un revisionismo historicista entre confuso y oportunista se nutre exclusivamente de sospechas.

1975-1976

Círculo en fuga

SI EN LUGAR DE NACER EN ESPAÑA EL ARQUITECTO CASTO FERNÁNDEZ SHAW LO HUBIERA HECHO EN CUALQUIER PAÍS DE LA EUROPA central, sus proyectos, y muchas de sus realizaciones, ilustrarían no pocos manuales y estudios historiográficos donde se reseñan y contabilizan los movimientos expresionistas y futuristas europeos. A Fernández Shaw le tocó nacer y morir en un país donde la categoría intelectual de los que detentan, o están al frente de, la administración de la cultura no se caracteriza por su agudeza en descubrir los mejores talentos, y sobre todo por la confianza que depositan en ellos una vez alumbrados; el viejo y consabido tema. La muerte de Casto Fernández Shaw incrementa un nombre más en esa lista lamentablemente abierta en los diversos campos del conocimiento y la creación. Su obra, no muy abundante en realizaciones, se vio no sólo amenazada, sino destruida en vida ante el impotente asombro del ciudadano medio, que pudo comprobar cómo la municipalidad de Madrid arrasaba —suponemos que por ignorancia e incuria— uno de los escasos ejemplos que la ciudad conservaba en torno a las primeras construcciones de hormigón armado, la gasolinera de la calle de Alberto Aguilera, destruida en una noche, sin otra justificación aparente que saciar la agresión institucionalizada que caracteriza el afán renovador de los administradores culturales del patrimonio colectivo, o bien hacer patente la consideración que le merecen algunos testimonios de la arquitectura constituida en memoria de la ciudad.

En la actividad creadora de Fernández Shaw se integraban las facetas del inventor, ingeniero, constructor de sueños, arquitecto, visionario y diseñador romántico. Empeñado desde sus primeros trabajos (monumento al Faro de Colón, 1929) en introducir en la escena del pensamiento arquitectónico del país el grito de protesta que significaban las corrientes del expresionismo europeo en su

compleja y diversificada actividad, consciente, y sin duda conocedor, de manera precisa de las intenciones de este movimiento, traducía en los dibujos de esta primera etapa los presupuestos de compromiso moral y la intencionalidad social que la actividad expresionista llevaba implícitos, y que es traducida de una manera precisa en la Bauhaus, como plataforma de una propedéutica universal, y en las actividades que desarrollaría posteriormente el grupo de la nueva objetividad *Neue Sachlichkeit*. Protesta y grito que anticipan los parámetros expresionistas y que hicieron posible el salto del modernismo al racionalismo, resuelto de forma tan elocuente a través del *Werkbund*. A Fernández Shaw se debe, en gran parte, la incorporación al medio español de este fragmento importante del pensamiento europeo, tal vez escasamente aprovechado por la inexistencia de una crítica historiográfica, entretenida más en las familiares controversias reaccionarias que atenta a los acontecimientos de su tiempo histórico.

La componente utópica que caracteriza los trabajos de Fernández Shaw propugnaba una ruptura contra las tendencias reformistas de un O. Wagner, más propicias y asequibles al gusto burgués de la época. Fernández Shaw intuía en sus proyectos un camino más próximo al de la producción industrial que al del arte puro, y esta actitud le inclinaba, sin duda, hacia postulados formales más imaginativos con una trayectoria muy subjetiva, traducidos de alguna manera en el discurso ecléctico, funcionalista y racionalista de la época. Esta evidencia está patente en los dibujos y composiciones arquitectónicos de estos trabajos iniciales, que, junto a los de los movimientos racionalistas de catalanes y madrileños, constituyen los manifiestos más señalados del panorama arquitectónico español. Casto Fernández Shaw, como los componentes del GATEPAC, era consciente de que las formas de la nueva arquitectura estaban integradas en contenidos más amplios, inscritos en una dimensión política y social; de ahí que su optimismo juvenil hacia el porvenir de la humanidad, *arquitectura del futuro*, adjetivara sus sueños más ambiciosos. En la *torre del espectáculo* (edificio con 500 metros de altura y 1.000 metros de diámetro, donde incluía las dotaciones de una infraestructura colectiva del ocio) postulaba la utopía como un programa mesiánico productivo. Aquí el arquitecto se convertía en un entusiasta de la velocidad, los deportes, la vida sencilla. El edificio era una ilustración de este optimismo y el testimonio elocuente de su fe en el futuro de un mundo mejor.

Su convicción de que la arquitectura fuese el agente de ese futuro le acompañó toda la vida y su actitud beligerante frente al desprecio de los políticos retóricos y de los promotores comerciales no se le puede negar. Castor Fernández Shaw se atrincheraba con la sugestión del creyente puro. El debate, poco conocido en los medios más ilustrados de la época, que giraba en torno al *Grupo de Noviembre*, presentaba en la persona de Fernández Shaw la figura atractiva para señalar en el panorama madrileño la controversia entre lo irracional y racional, lo subjetivo y lo objetivo. Si de este debate no se libraron los Meldensohn, Poelzig, Gosch y Kaldenbach, la obra de Fernández Shaw estuvo muy atenta a la iconografía que significó toda esta polémica, desarrollada de manera magistral por Finsterlin en alguno de sus trabajos (*Juegos de estilos*). Las propuestas de Loos, de Meldensohn, las ilustraciones cinematográficas en las escenas de películas como *Metrópolis*, etc., se incorporarían en las etapas siguientes en la obra de uno de los arquitectos españoles más empeñados en conciliar la dualidad «expresionismo-racionalismo», «futurismo-funcionalismo», tratando por medio del discurso utópico de hacer válida la precisa afirmación de Tafuri, según la cual «el *factor expresionista* no está implicado en la sustitución del concepto de arquitectura como *objeto* por el de la arquitectura como *proceso*»; sin duda, sus proyectos estaban interesados en hacer patente que la utopía es una forma de la realidad.

Casto Fernández Shaw, a diferencia de Finsterlin y de Kraly, señalaba J. D. Fullaondo, en uno de los escasos apuntes críticos redactados sobre su obra, «ha desarrollado paralelamente a sus intuiciones más visionarias y abstractas una extraordinaria y tenaz voluntad de realización». Algunas de sus obras (salto del Jándula, cine Coliseum, cine Roxy, proyectos de Tánger, monumentos y visiones...) constituyen el espectro de una obra ignorada, en parte, por la ausencia de una historiografía dispuesta a encarar la búsqueda rigurosa de nuestros valores en términos de construcción formal o tecnológica, ideológica o política, y de precisar al margen de las coyunturas de la burocracia político-cultural una cualificación precisa de las innovaciones, traducciones y tendencias del verdadero significado de las aportaciones españolas al movimiento moderno, parcela que aún queda por revelar por parte de esta crítica históricamente responsable, y que, salvo incipientes contribuciones, se hace esperar con demasiado retraso.

La obra de Casto Fernández Shaw reproduce con la fuerza que ampara el trabajo de los solitarios, los enunciados teóricos y las aspiraciones más atractivas de la arquitectura moderna, una respuesta desprejuiciada a las ilustraciones eclécticas que aportó el siglo XIX. Amparada en un racionalismo utópico, no excluye como postulado integral del movimiento moderno, en que está inmersa la concepción positivista del hecho arquitectónico, ni la visión hegeliana de su destino; sus proyectos intentan hacer patente con diferentes grados de ilustración formal el debate aún no resuelto de las dificultades que la arquitectura tiene entre *la ciencia* con la que debe construir su espacio y *los contenidos históricos* que reclaman su tiempo. El olvido de que la «arquitectura moderna» fue concebida para el gran público, que la ilustración formal que animaba a los mejores arquitectos era significativa de una moral renovadora, consciente de su finalidad social, es adoptar una posición de ficción cultural, máxime cuando el conocimiento de estas propuestas se fundamenta en la anécdota, cuando no en la ironía, y sobre todo en la ignorancia.

Estas breves anotaciones ante la muerte de Casto Fernández Shaw nos traen al recuerdo la perpetua revisión de una situación que, en nuestro país, es endémica: el olvido, el abandono, la incuria, el desprecio, que por el conocimiento verdadero tienen los administradores del poder cultural, acudiendo al recurso siempre rentable de la mitificación y eludiendo el recurso al método de la objetivación histórica.

Casto Fernández Shaw ha muerto olvidado, desconocido, arrinconado en los márgenes de la extravagancia, aburrido de tanta propuesta juvenil, con la nostalgia de no poder aclarar en la realización de su obra el interrogante de si una arquitectura que plantea el objetivo de una permanente experimentación puede llegar a ser coherente con la idea de una arquitectura que desea ser popular, inteligible y profundamente humana, cuando se tiene la convicción de que el hecho de construir nunca fue una utopía, sino el dominio de la forma sobre la necesidad.

1978

Entre un árbol y la casa desierta

PARECE EVIDENTE QUE LOS MODOS DE MANIFESTACION CULTURAL DE UN DETERMINADO PERIODO HISTORICO ESTAN EN FUNCION DIRECTA de su coyuntura política; en estos tiempos de alternativa, el principio de recuperación se presenta como una constante obsesiva, que trata de paliar tiempos de silencio o de evidenciar los espacios ocultos o marginados.

José Lluís Sert, arquitecto, urbanista y profesor, llega a Madrid bastante tarde; se presenta desde la distancia que media entre fechas con sabores amargos y significados con gestos de derrota, envuelto en una bruma de éxitos juveniles, de triunfos maduros, no exentos de la tentación polémica.

¿Recuperar? Difícil respuesta a esta palabra con tantos contenidos analógicos, rescatar o restaurar, integrar o desquitarse, reivindicar o redimir, cualquiera de ellos o ninguno, el hecho es que la obra de Sert, para estos tiempos y para estos lugares, ha de ser una motivación polémica, porque están en revisión los contenidos racionalistas que animaron su obra.

En un reciente libro de H. Piñón (*Arquitecturas catalanas, La Gaya Ciencia*), y comentando un trabajo de O. Bohigas del año 1963 («Els elements valids de la tradicio»), señala:

La referencia al Modernisme y al GATCPAC como movimientos arquitectónicos que coincidieron con sendos momentos históricos de indudable *brillantez colectiva*, crea el marco en el que se sitúan las adhesiones a una tercera generación postracionalista que de alguna manera estaría llamada a representar el tercer acto de una *comedia*, ¿tragedia?, en la que Domenech i Muntaner y Sert habrían sido los protagonistas de los dos primeros.

¿Qué significado puede tener la exposición de la obra de J. L. Sert en la encrucijada revisionista del racionalismo? Dejando al

margen la intencionalidad de sus organizadores, cuyas motivaciones evocan otras alusiones, en la figura de Sert se define con precisión la trayectoria seguida por el primer racionalismo europeo, la evolución de su sentido iconográfico, el desarrollo de sus ilustraciones programáticas, las aspiraciones de sus contenidos sociales y el triunfo y el fracaso de una revolución de acontecimientos funcionales y tecnológicos de la arquitectura moderna.

La biografía arquitectónica de J. L. Sert viene inscrita en los parámetros que marcan el nacimiento, desarrollo, consolidación y disolución del primer racionalismo, aunque, como todo pionero, pretenda rechazar razonablemente el hechizo del fracaso, por aquel principio de adhesión al dogma, ya que en última instancia, como ha señalado Colin Rowe, la arquitectura moderna pretendía ser considerada simplemente como el inevitable resultado de las circunstancias del siglo XX.

Sert inicia muy joven sus trabajos con Le Corbusier (1929-30); son años de la consolidación del *movimiento moderno*, circunstancia que proporciona a Sert un encuentro con la nueva sensibilidad de época (*esprit nouveau*) y una relación directa con los problemas sociales y humanos de su tiempo. De este período surgen los proyectos para la Casa Bloc, la casa de la calle Muntaner (1931), el Instituto Antituberculoso (1935), todos ellos dentro del ámbito del panorama catalán.

La vivienda y el ambiente urbano fue preocupación prioritaria en los encuentros del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), en los que el talento organizador de Sert, presentado por Fernando García Mercadal, tendría un puesto importante como secretario de los diferentes encuentros internacionales. El pensamiento ideológico y los presupuestos teóricos allí abordados serían canalizados a través de la gestión en la revista *AC (Arquitectura Contemporánea)*; proyectos como la *Ciudad de Reposo*, el *Plan Maciá*, para Barcelona, artículos y un importante desarrollo programático cristalizarían en un grupo de tendencia tan significativo como el GATCPAC, donde la capacidad integradora de Sert junto a Torres Clavé, haría posible que el movimiento moderno tuviera en España, y de manera más específica en Cataluña, una aportación valiosa y considerable en el plano internacional.

Si los esfuerzos del CIAM se dirigían a evidenciar la idea de que la arquitectura es parte esencial del ambiente significativo donde vive

el hombre y la posibilidad que el espacio arquitectónico tiene como opción a una nueva identidad, en estos trabajos iniciales de Sert resultan evidentes.

El pabellón de la República Española (1937), en colaboración con Luis Lacasa, sería una oportunidad para señalar (al margen del soporte propagandístico que el marco significaba con las aportaciones de Calder, Picasso, Miró, Alberto...) la ambición socialista solidaria con la ideología reformista del racionalismo, enfrentado decisivamente durante este período a los postulados e insinuaciones de lo que posteriormente sería una descarada usurpación por parte del capitalismo ilustrado.

Josep Lluís Sert se incorporó a la obligada diáspora emigratoria que supuso en la Europa del año 1939 una filiación racionalista: Mies van der Rohe, Gropius, M. Breuer...; no mencionaremos, en aras de la buena educación democrática, lo que el credo racionalista comportaba para algunos arquitectos en la España de los años cuarenta. Una breve estancia en América del Sur le proporcionaría la posibilidad de poder traducir en nuevas propuestas de diseño urbano los conocimientos adquiridos junto a Le Corbusier en la redacción de la Carta de Atenas.

En un pequeño puerto industrial de la costa peruana Sert, en colaboración con Wiener, dejaba patente en Chimbote (1948) los postulados de la trama zonal, dentro del marco urbanístico-arquitectónico de la planificación humanista que preconizaban los CIAM; más tarde, Lima, Medellín, Bogotá, La Habana (1955), serían ocasiones y temas para un desarrollo práctico de los principios ideológicos del urbanismo de los CIAM, aunque no todas estas propuestas abundaban en cometidos análogos.

Los interrogantes en torno al diseño urbano seguían patentes en el trabajo americano de Sert; su libro *Can our cities survive?* es particularmente elocuente en este sentido. La presidencia de los CIAM en el Congreso de 1947 (Bridgewater) le acarrearía una dedicación plena en torno a los problemas urbanos, al mismo tiempo que iniciaba el desarrollo de actividades pedagógicas en colaboración con los arquitectos europeos emigrados en Estados Unidos.

En Harvard, invitado por W. Gropius, realiza su actividad pedagógica, y sería en esta universidad donde podría disfrutar de uno de los decanatos más largos de la historia académica norteamericana. A Sert se deben los programas de introducción y el desarrollo

del diseño urbano en EE.UU., conocimiento propuesto como alternativa cualitativa de ese cajón de sastre que en ciertos sectores de la ciencia urbana ha significado el *planing*.

Sus trabajos han recorrido en América el itinerario desencantado del trasplante que experimentó el racionalismo europeo en aquellas tierras. Los postulados arquitectónicos que concebían la arquitectura moderna como una respuesta racional, alejada de la ilustración de principios de siglo, en EE.UU. no tuvieron mayor incidencia que una válida aproximación para el desarrollo de las nuevas técnicas constructivas; las connotaciones morales, éticas y la componente revolucionaria que llevaba implícito el protorracionalismo europeo fueron asimiladas en América como un estilo, más decorativo que innovador, de las nuevas formas de vida. La arquitectura moderna se presentaba en términos de un funcionalismo constructivo, no en vano F. Lloyd Wrigth vivió al margen, pese a poseer el mensaje más cualificado de la arquitectura contemporánea. Es evidente que a la modificación de los significados siguió la adulteración de las formas, y esta tergiversación de contenidos tal vez explique, en parte, los resultados inocuos de los maestros constructores en América.

El racionalismo europeo fue una síntesis, o al menos pretendió serlo, de los postulados de un grupo que propugnaba unos presupuestos más morales y éticos que pragmáticos; en su conjunto representaba la suma de individualidades, el temperamento y las viejas aspiraciones de un pensamiento filosófico iniciado a finales del siglo XVIII y principios del XIX, empeñado en simultanear historia y ciencia, tiempo y espacio, en una entidad biunívoca y transformadora del medio social del hombre. Positivista e ilustrado, vitalista y dialéctico, este pensamiento, amparado y sustentado en parte por las intuiciones plásticas de los artistas figurativos, se presentaba contradictorio en sus relaciones con la historia y demasiado idealizado para un trasplante de soporte tan subjetivo. La propuesta parecía demasiado ambiciosa —aunar sentimiento y razón en un contexto pragmático—, y el individualismo romántico de los pioneros, como suele acontecer, tuvo que ceder ante los postulados del *laissez faire* económico que enardecía el creciente capitalismo industrial y tecnológico americano. La razón europea se transformaba en inocente funcionalidad y las formas de la arquitectura cambiaban de significado sus diseños; éstos aparecían como estrictos *objetos de cambio*; los buenos deseos se transformaban en convicciones aparentes; la forma

arquitectónica, como simple mercancía, denigraba la historia primigenia de lo que pretendió abordar el recurso racionalista.

La obra de J. L. Sert ha vivido la vanguardia de una epifanía arquitectónica que alumbró el primer racionalismo con dignidad y elocuencia y ha sufrido en América la misma suerte que discurrieron sus dogmas. La transformación histórica del espacio colectivo de la ciudad industrial no podía obtenerse desde una matriz plástica y su correspondiente interpretación formal, apartados ambos implícitos en el movimiento moderno. La disolución del espacio colectivo en la ciudad monopolista contemporánea ha hecho evidente la tesis capitalista; de hecho, se hace *transferible*, al ser el suelo y las estructuras que lo planifican *objetos de libre cambio*. La arquitectura nacional que propusieron los maestros constructores pretendía recuperar una identidad formal y a través de ella transformar el espacio habitable del hombre más allá de sus convenciones funcionales, intentando construir la ciudad racional de las sociedades actuales.

La recuperación historicista de las *nuevas tendencias* persiste en una actitud semejante, aunque su crítica radical se vuelva contra el mensaje de sus progenitores, los nuevos modelos iluministas y neoclásicos de los arquitectos ilustrados así lo manifiestan, en las arquitecturas denominadas de la *ambigüedad*, más atentas de aquello que de ellas se dice que de la propia virtualidad que las construye.

El discurso arquitectónico que nos presenta y representa la exposición de la obra de Sert manifiesta perfectamente la contradicción y el esfuerzo del primer racionalismo; al margen de las mitologías, parece evidentemente claro que el arquitecto debe recuperar el viejo postulado de que es precisamente la vida la que sustenta la expresión.

1978

Juan de Villanueva, más allá de la norma y el estilo

UN TEXTO ESCRITO PARA EL CATALOGO DE UNA EXPOSICION ES UN APOYO NARRATIVO A LA OBRA EXPUESTA, Y SERIA UN ERROR por mi parte convertirlo en otra cosa. Agradezco a la directora del Museo Municipal de Madrid, Mercedes Agulló, la invitación cordial a ilustrar esta exposición con unas líneas, acompañado de un historiador tan consagrado como mi compañero Fernando Chueca, junto a jóvenes profesores de la historia de la arquitectura como Pedro Navascués, cuyos trabajos comienzan a iluminar períodos olvidados de nuestra arquitectura.

Debo a Fernando Chueca, en años ya lejanos, la oportunidad de descubrir a un arquitecto tan singular como don Juan de Villanueva, hoy, al parecer, en período de recuperación, y junto a su descubrimiento las enseñanzas verdaderamente aleccionadoras que su obra me ha proporcionado. Pero mi aportación narrativa no debe ni puede mezclarse con oportunistas incursiones historiográficas, alejadas tanto de mi conocimiento específico de lo histórico como de mi quehacer profesional.

He tenido la satisfacción de estudiar algunos de los edificios contruidos por este singular arquitecto español, y lo que tal vez resulte más gratificante, consolidar algunas de sus fábricas. En el transcurso de estos trabajos pude comprobar, en algunas de sus obras, ideas sugerentes sobre la espacialidad arquitectónica, diferentes problemas, inteligentes soluciones, respuestas arquitectónicas que compartían una indudable honradez y sabiduría, gestos ambos que me parecen muy válidos a destacar en una época como la presente, donde tanto oportunismo historicista y tan mediocre arquitectura nos quieren dar palabrería por pensamiento arquitectónico, simulacro por práctica de la arquitectura.

Desearía que manifestaciones como la presente exposición tieldan a sensibilizar al ciudadano de la importancia de la arquitectura, a

propiciar una política cultural con mayor aprecio para el espacio público y privado en nuestras ciudades y a potenciar a las inteligencias más jóvenes, así como a reflexionar, en definitiva, sobre el lugar que la arquitectura debe ocupar en las nuevas colectividades de nuestra época.

Juan de Villanueva (1739-1811) ha estado marginado de modo incomprensible de una valoración histórica adecuada a su indiscutible puesto de ser uno de los grandes arquitectos con los que España ha contado en toda la historia de la arquitectura y figura significativa en el contexto europeo de la Ilustración. Salvo los estudios biográficos realizados en la década de los cuarenta y las referencias historiográficas referentes al período neoclásico en que se realiza su obra, han sido muy escasos los trabajos y aportaciones posteriores dentro de la historia de la arquitectura que se hayan detenido en valorar su dimensión como arquitecto y el papel que ocupa en la configuración de la escena urbana de la capital de España en una época en la que el país se abría hacia las luces de la razón europea¹.

Juan de Villanueva está con pleno derecho consagrado como uno de los arquitectos más idóneos para llevar a cabo la renovación estilística que postula el neoclásico. Hombre de gran cultura, tiene que trabajar en el ámbito de una arraigada tradición figurativa y en el contexto de una sociedad de profundas raíces conservadoras y actitudes represivas. Su personalidad estaba dotada de un indudable talante artístico y constructor arraigado en las artes de ordenar el espacio dentro de las normas más exigentes de este viejo oficio de construir.

Educado en su juventud en Roma (1759), regresa a España para trabajar dentro del más refinado neoclasicismo; su trabajo no estaría libre de una serie de vicisitudes en una corte asesorada por las ideas y las corrientes que provenían de Italia. El clasicismo va a representar durante todo el siglo XVIII un estilo que dará expresión a los valores cortesanos y aristocráticos en que se desenvuelven las ideas preconizadas por la burguesía progresista. Este arquitecto pronto captará la demanda simbólica que reclama la monarquía absoluta, según la cual se hace necesario acortar las grandes distancias entre el espacio del poder y el espacio público.

¹ Fernando CHUECA GOITIA y Carlos DE MIGUEL: *La vida y obras del arquitecto Juan de Villanueva*, D/G/A, ediciones Inchausti, 1949.

La tesis barroca desarrollada con la grandilocuencia formal, conceptual y simbólica que caracterizó a este período, ha de ser rebasada por la temática naturalista en la ordenación de la nueva ciudad. El *palacio* se abrirá a la *plaza*, y la fachada en su composición formal tendrá que recurrir a un discurso geométrico y constructivo que manifieste la lógica y la coherencia estática de todo su acontecer espacial. *Integridad espacial* y *autenticidad constructiva* se ofrecen de modo inequívoco en las primeras trazas villanovianas.

Se trata, en definitiva, de incorporar una actitud perdida en los finales del barroco, recuperar la ética constructiva, pues Villanueva entiende que el arquitecto tiene la obligación de representar y levantar el espacio con las leyes estrictas de su construcción, de modo que la integridad formal que recogen las trazas del proyecto significa, dentro de este modo de entender el arte de construir, *totalidad espacial*.

Totalidad en todos los elementos que constituyen la idea del espacio: su localización, asentamiento sobre el lugar, la composición de sus alzados, la trama de las secuencias espaciales, coronación y cubiertas que encierran el interior, vanos y elementos resistentes; el discurso de secuencias ambientales formaliza un *contexto de totalidad*. Como señala Chueca analizando una de sus obras,

[...] más carente de aditamentos negativos que la del Museo del Prado. Todos los elementos, columnas, ménsulas, entablamentos, cornisas [...], hablan un lenguaje directo y funcional que no necesita ser reforzado por ninguna decoración pasiva. Pocos edificios hay en Madrid menos decorados que éste. Considérese, por contraste, una portada como la del hospicio madrileño, donde predomina el carácter negativo con la misma expresividad y excelencia que el Prado en positivo; sin embargo, el Prado no es un edificio frío, ni seco, y menos árido y monótono. Es porque la expresión de los caracteres resultan positivos; resulta tan elocuente y vigorosa, que basta para excitar la emoción del espectador².

El concepto de autenticidad arquitectónica significa para Villanueva múltiples requerimientos en el proyecto; sin duda alguna, aquellos que con una mayor incidencia operan sobre el neoclásico o,

² Fernando CHUECA: *El Museo del Prado*. Colección Monografías, núm. 5. Universidad de Granada.

para señalarlo en términos más concretos, sobre la técnica constructiva. La autenticidad *constructiva* equivale a edificar el espacio tal como fue ideado, a reproducir las trazas en su verdadera dimensión material; bajo esta óptica, el estilo, la forma, su dimensión simbólica, están siempre condicionados por la espacialidad a construir. Villanueva es el puro arquitecto; su pretensión no es el obtener el universal *diseño*, sino una técnica particular; su pericia técnica subyace sobre todo gesto de fantasía, como en Borromini prevalece «el ansia de sublimar la materia a través de la forma, sin mediaciones intelectualistas o naturalistas»³. Existe en él una obsesión permanente por señalar que el arquitecto auténtico debe reproducir por medio de la técnica constructiva la *cualidad del espacio*; en definitiva, asumir la materia para transformarla y no reproducir simulacros figurativos.

Es la dimensión creadora que presenta su obra, que pretende captar la cualidad del espacio en toda su integridad funcional y expresividad constructiva, más allá de las limitaciones y convenciones que imponen las normas del código estilístico.

La forma neoclásica surge como una actitud beligerante frente a la fantasía adicional, al sucedáneo alegórico al despilfarro fanático del símbolo, requiriendo para ello una ética normativa, que ha de reflejarse en una arquitectura dotada de una gran dosis *práctico-realista*. Frente a la metáfora espacial, prescribe una lógica y sentido común que indague en la realidad más inmediata y que supere con gran agilidad el culto emocional hacia las ruinas o la interpretación bucólica de la naturaleza, y esto pretende realizarlo por medio de una racionalización de la intuición y de los sentimientos. El neoclásico adopta una actitud hacia la nostalgia más moral que estética, más práctica que simbólica, formalizando una arquitectura que va a desarrollar esa escala insólita de valores funcionales y sociales, con una mezcla de rasgos conservadores y reaccionarios, junto a posiciones liberales y progresistas, ambigüedad del sentimiento burgués a la que el espacio no puede estar ausente.

La formación de Villanueva venía inducida por una personalidad muy acusada, la de su hermano Diego, con una gran diferencia de años y de experiencia. Diego de Villanueva había realizado una labor de divulgación decididamente crítica frente a las posturas barrocas, y entre sus diferentes cometidos polémicos los trabajos recogidos en

³ Giulio C. ARGÁN: *Borromini*. Edición en castellano, Xarait Ediciones, 1980.

sus *Papeles críticos*⁴ ofrecían un indiscutible repertorio de doctrinas que acentuaban un marcado funcionalismo, atendiendo más a la naturaleza de la materia que a interpretar el espacio de la arquitectura como un proceso de imitación de la naturaleza. Los postulados, más bien radicales, de Lodoli y Laugier o la difusión de los textos de Frezier y Blondel que su hermano Diego realiza, no fueron ajenos a la formación de Juan de Villanueva. La forma neoclásica para él ha de tener un marco técnico, método constructivo, pues cualquier elemento que constituya el discurso espacial no puede ser diseñado sin esta preocupación primaria, a la que unirá evidentemente el hecho de que debe ser *construcción artística*. La creación artística se integra en su obra como ordenación de elementos formales codificados que han de producir la espacialidad arquitectónica construida.

No debe extrañarnos, por tanto, que edificios destinados a albergar usos científicos, como el Museo de Ciencias Naturales o el Observatorio Astronómico, se conciban bajo esa dualidad que ofrece su obra, al pretender la constante integración del libre manejo de la norma y la escrupulosa referencia a la técnica constructiva, circunstancia que le lleva a seguir el discurrir de la obra más allá de sus dibujos, incorporando en su proceso las variaciones que la ejecución material de sus proyectos le suscita. La relación entre *traza* y *obra*, entre proyecto y ejecución, es cuestión central de la estética de la arquitectura. Villanueva ha superado la concepción platónica de concebir el espacio como pura *idea*, sugerencia tan próxima a la crisis manierista, y abunda en acercar e integrar lo más posible materia y forma, no como dos dualidades antagónicas, sino como única realidad espacial: conseguir la forma a través de la materia. De aquí que cuando se contemplan sus edificios, se entiende que sus diseños no son algo que preceden a la obra, sino pautas indicadoras de una materia a transferir y transformar en espacio, y en ello precisamente reside su energía creativa.

Fueron muchos y variados los títulos y actividades por los que discurrió su quehacer profesional, títulos tan dispares como: arquitecto y fontanero mayor de la villa de Madrid (1786), arquitecto mayor de los Reales Sitios (1789), director de la Academia de San

⁴ Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura, en D. Villanueva. Valencia, 1966; Carlos SAMBRICIO: «Diego de Villanueva y los papeles críticos de Arquitectura», revista *Ideas Estéticas*, núm. 122, 1973.

Fernando (1792), arquitecto mayor de Carlos IV (1798), intendente de provincia (1802), o que su dedicación estuviera atareada en el oficio de la traza, el estudio de conjuntos tan singulares y distantes en la arquitectura española como El Escorial y la Alhambra, la redacción de ordenanzas para la salubridad e higiene, levantamientos topográficos, construcción de presas, normativas municipales...; serie de saberes parciales que van encaminados a un conocimiento de la realidad objetiva del espacio con un sentido de totalidad.

Juan de Villanueva realizará muchas de sus obras en plena moda palladiana (1715-1750), a la que, sin duda, no será ajeno, como bien señaló Kubler, en la capilla del venerable Palafox en la catedral de Burgo de Osma, o en las analogías compositivas, tanto en planta como en volumen, entre la villa Rotonda y el Observatorio Astronómico de Madrid⁵. Pero no ha de ser la adscripción a una moda la determinación que en su discurso formal le llevará a establecer un código de elementos arquitectónicos a manipular en toda su trayectoria como arquitecto. Consciente de la pluralidad de discursos que caracterizó a todo el siglo XVIII (rococós, ilustrados, neoclásicos...), Villanueva no acepta como patrón la rigidez compositiva que de alguna manera los cánones estilistas pretendían configurar.

Resulta oportuno señalar aquí muchos de los trabajos más importantes que de la serie de pequeñas actuaciones en viviendas urbanas —que realizó como arquitecto al servicio de la villa de Madrid— representan un intento de autonomía estilística, autonomía que le llevará a interpretar, en ocasiones, el espacio de la arquitectura al margen de las corrientes de la época, que veían en el neoclásico la plasmación más singular e inédita de los ideales revolucionarios, tanto en el arte como en la arquitectura, versión curiosamente actualizada por alguna de las tendencias postmodernas, en su afán reformista de los cánones promulgados por el racionalismo de los años veinte.

Villanueva adopta una postura más flexible; su actividad se centra en la búsqueda de formas primigenias dentro del diversificado y polivalente espíritu de la época, formas con las que construir una *espacialidad nueva* y obtener una mayor *autenticidad artística*, no sólo cometido evidente del arte, sino objetivo de todo principio arquitec-

⁵ Antonio FERNÁNDEZ ALBA: *El Observatorio Astronómico de Madrid*, Xarait Ediciones, 1979.

tónico. De aquí que resulten tan difíciles de catalogar y clasificar sus trabajos dentro de los márgenes referidos a una «estética de las luces», o con mayor precisión a las diversas estéticas ligadas a este período. En este sentido, y dentro de las múltiples interpretaciones que la historiografía contemporánea ha ofrecido sobre el movimiento neoclásico, la obra de Villanueva, a nuestro juicio, podría tener una interpretación más objetiva, o al menos ampliaría su habitual encuadre histórico en aquel punto de inflexión que señala Gideon en su trabajo publicado en 1922⁶, según el cual los postulados del clasicismo que se desarrollan en la arquitectura del siglo XVIII no estarían exentos de una tentación barroca y una expectativa romántica. Pese a lo esquemático de la tesis del historiador suizo, el término *clasicismo romántico* frente al *tardobarroco*, encajaría mejor para poder entender el talante y las motivaciones culturales de la obra de Juan de Villanueva, independientemente de las puntualizaciones semánticas que en el campo específico de la historia pueda significar el término *romántico* y el matiz evidentemente tautológico que al concepto *clásico* se le ha asignado⁷.

Resultaría difícil poder excluir la componente romántica que lleva implícita la obra de Villanueva, marginando esa bipolarización simbólica a la que se ve sometida su formación en los primeros años, después de su estancia en Roma: atracción «naturalista-romántica» del conjunto granadino de la Alhambra, junto al código racionalista, o mejor aún, el sistema de trazar el espacio que percibe y asume de la obra escurialense; en este cruce de percepciones, en esta interpretación imaginativa y activa y en su síntesis posterior radica el plano de originalidad y especificidad que presenta la serie de propuestas villanovianas dentro del panorama neoclásico europeo, su diferencia y cualidad.

De la visión naturalista Villanueva no excluirá la naturaleza, pero, como un espacio prolongado donde poder asentar sus edificios, la naturaleza cobra una dimensión esencial en la relación con el edificio. El Museo del Prado, el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico, reducidos ejemplos urbanos en los que puede operar con un cierto grado de libertad compositiva, reproducen de modo evidente

⁶ S. GIDEON: *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, F. Bruckman, München, 1922 (versión italiana del Instituto de Urbanismo y Arquitectura de Venecia).

⁷ G. TEYSSOT: Introducción al libro *Tre Architetti Rivoluzionari*, de E. KAUFMANN, F. Angeli edit., Milano, 1976.

esta preocupación naturalista: integrar en la unidad del diseño el *dentro* y el *fuera* como un proceso unitario, como fragmento parcial de la concepción representativa de la nueva imagen urbana. Entre edificio y naturaleza, espacio y contenido científico, artificio y naturaleza, no necesita ningún intermediario formal que aclare el «sistema de certidumbres», en el que tan empeñado se mostraba todo el siglo XVIII.

Del manifiesto racionalista que le ofrece El Escorial Villanueva intuye la capacidad para el diseño de unidades independientes dentro de la complejidad de los usos y funciones científicos que requieren estos espacios. Todos los componentes arquitectónicos, volumen, masa, fachada, vanos, logias, pórticos de acceso, cubiertas, se ordenan como elementos independientes, como arquitecturas autónomas, fragmentos de arquitecturas coherentes entre sí, de tal modo que su orden podría alterarse sin producir por ello cambios sustanciales, pues su modo o sistema de proyectar ha abandonado decididamente la vieja tradición, que distinguía entre elementos *esenciales* y *accesorios*, valoración que fijaban las características estáticas y plásticas del conjunto arquitectónico. Sirva de ejemplo el análisis compositivo que Chueca estudia para las fachadas del Museo del Prado, o la integración magistral que realiza en su obra póstuma en el Observatorio Astronómico de Madrid, entre el templete de coronación, el pórtico de entrada y la casa labriega del cuerpo posterior, la permutación de órdenes, corintio y jónico, entre el pórtico de acceso y la columnata apilastrada de la coronación, o el espacio octogonal interior con remate cupulado que sirve de basamento para el remate exterior y que hemos analizado con detalle en el trabajo antes citado⁸.

Esta flexibilidad compositiva que ofrecen los edificios destinados a usos científicos se puede extrapolar a un gran número de sus obras, pues esta intercambiabilidad villanovina no surge de una transposición de «elementos funcionales» en «elementos ornamentales», no son licencias que facilite la técnica compositiva para experimentar una necesidad estética, sino principio y método para proseguir un camino de invención pura, como necesidad de renovación formal y expresión constructiva que le ofrecen la disparidad de sintaxis que la racionalidad neoclásica hizo surgir en la lucha contra el ornamento barroco durante todo el siglo, como identificación con un pensa-

⁸ A. F. ALBA, *op. cit.*, págs. 97-104.

miento a la vez empirista y racionalista que en Villanueva siempre fue patente.

Frente al debate *historicismo*/*antihistoricismo* o la dialéctica *construcción/destrucción*, que caracterizó el período ilustrado, ¿qué actitud adopta una figura aislada como la de Juan de Villanueva? Para un arquitecto como él, que entendía el edificio como un organismo que surge en el espacio y se nutre de su entorno ambiental, respuestas tan aleatorias como las que se esforzaron en proponer las utopías revolucionarias con una cobertura laico-funcionalista sobre plantas rígidamente conservadoras, o las invocaciones que suscitaban algunos proyectos a reinventar un lenguaje que permitiera integrar la arqueología y las «innovaciones ilustradas», o bien las enrevesadas disquisiciones académicas entre simetría e irregularidad, moda y herejía estilística, Villanueva opta por una actitud y una interpretación del espíritu subyacente de la época, interpretación que no resultaba muy patente para muchos de sus contemporáneos, y es la de intentar asumir con intuición y exquisita inteligencia la demanda generalizada del verdadero *cliente* de la época (la burguesía) y del *lugar* donde esta nueva clase desea construir la nueva espacialidad de la ciudad ilustrada. Espacialidad que pese a los factores funcionales que llevaban implícitas las conquistas de la razón (innovación científica) ha de explicitarse a través de proyectos arquitectónicos de una gran persuasión figurativa, con los que la nueva clase intentará comunicarse, primero, para integrar y dominar, después, al resto de la sociedad. Si los encargos provienen de la decisión del monarca, no sin grandes dificultades frente a arquitectos como Sabatini, que obtiene en los primeros momentos todo el favor real, es evidente que la redacción de los nuevos proyectos para centros científicos que obtiene Villanueva viene marcada por esa sutileza en la comprensión de las demandas generalizadas de la época, por esa capacidad para ofrecer dentro de las exiguas economías de un imperio venido a menos una espacialidad modesta que permita dar el testimonio formal, la referencia simbólica, funcional y representativa de esta escenografía urbana, incoada, más que en una estética de la utópica, en una estética fundamentada en el análisis de la razón.

La ordenación del Prado de San Jerónimo sobre los esquemas de Hermosilla, con el conjunto de los tres establecimientos científicos, el único dato representativo de lo que hubiera podido significar el incipiente urbanismo de la Ilustración en Madrid, reproduce con gran

verosimilitud el conocimiento por parte de Villanueva de la *ratio* formal burguesa. Este fragmento urbano refiere con bastante nitidez la adhesión de los procesos arquitectónicos y su correlato de nuevo paisaje al incorporar la naturaleza en la ciudad, al tiempo que hace patente el papel simbólico que la arquitectura tiende a representar en el contexto de la ciudad ilustrada.

Villanueva sigue fiel a la idea de una arquitectura que opera en la ciudad como arquetipo de la naturaleza. Pero, sin abandonar la fórmula clásica (*utilitas, firmitas, vetustas*), se aleja de la formalización de la ciudad ideal. Frente a la utopía figurativa de un Ledoux o el monumentalismo antiurbano de Boullée, las trazas villanovinas se esfuerzan por inscribir el edificio dentro de la coherencia vitrubiana.

Entre el debate arquitectura/ciudad, Villanueva opta por seguir haciendo la arquitectura de la ciudad; frente a las adherencias barrocas que en su época aún perviven, como el uso de los materiales nobles, en sus edificios recuperará los materiales modestos. Si la naturalidad de la materia es la condición de la naturalidad de la imagen en las postrimerías del barroco, sus trazas inciden en hacer patente que la «materialidad de la construcción» debe ser la que determine la forma, y sus leyes estáticas las que definan la imagen del espacio. Su obstinado pragmatismo le distanció de formalizar proyectos que no estuvieran destinados a ser construidos; esta circunstancia le marginó, sin duda, de las corrientes europeas, que trataban de resolver los problemas de la naciente teoría urbana mediante el uso de la forma.

Su empeño, como el de toda su obra, se manifestó por hacer patente que las contradicciones en una sociedad se resuelven transformando a los hombres, y para que esa transformación sea posible se requiere modificar las cosas que actúan sobre su vida, probando si las cosas alteradas son coherentes con las finalidades requeridas.

No obstante, le tocó vivir una época donde el panorama de la arquitectura estaba supeditado al «consumo de ilusiones», singular paralelismo con nuestro tiempo. Por aquellos momentos en España la «razón» luchaba por inscribirse en las cotas europeas. Su modo de hacer arquitectura parece el reflejo fiel del discurso preliminar de la *Enciclopedia*; lo concebía como un *instrumento* donde la «técnica y el arte» puedan formalizar el espacio como una *experiencia* que enriquece sus observaciones, como un *lugar* donde el trabajo y el progreso de los hombres puedan convivir sin rupturas ni agresiones.

De la belleza del construir y del saber del arquitecto

De la vida de Vitrubio no nos han quedado más noticias que las que se han podido recoger de su misma obra.

(*Los diez libros de arquitectura de M. Vitrubio Polión*, traducidos y comentados por J. Ortiz y Sanz. Madrid, Imprenta Real, año 1787.)

INICIO ESTA BREVE INTRODUCCION A LA OBRA DE LOS ARQUITECTOS J. ANTONIO CORRALES Y RAMON VAZQUEZ MOLEZUN CON UN RECORDATORIO previo y obligado a un arquitecto que durante los años sesenta-setenta dedicó gran parte de su tiempo e inteligencia a narrar la crónica del acontecer arquitectónico español con tal cúmulo de datos que muy poco podría yo añadir a lo que entonces se dijo y escribió; me refiero al arquitecto J. Daniel Fullaondo, que desde los análisis historiográficos de *Nueva Forma* enmarcó los apuntes más sobresalientes de lo que, sin duda, ha de constituir el futuro de la historia contemporánea de la arquitectura española de esta época.

Recuerdo solidario de una deuda no sólo planteada por los materiales iconográficos que recopiló en las páginas de su revista, sino por la riqueza de sugerencias, los sutiles perfiles y la densidad psicológica con la que supo enfrentar la narración panorámica de la arquitectura inmediata a la postguerra, tanto de su proceso como de los personajes que protagonizaron su historia.

Postularé mi recorrido en torno a la obra de Corrales y Molezún desde el aserto que encabezan estas líneas; sus noticias son las que se pueden leer en sus obras. Añadiría, en primer lugar, y para mayor precisión, que estas líneas están escritas desde el recuerdo, no alejado de admiración, que me proporciona la memoria, dejando para el historiador los enclaves metodológicos de la ficha, las clasificaciones y las fechas, pues su discurso arquitectónico está ligado a un itinerario personal en mis años de iniciación en este viejo arte del construir. Su obra hoy, como los incipientes proyectos de entonces, me parece un trabajo, más que de actualidad, de un ejemplo de actuación, donde quedan patentes la belleza del construir y el auténtico saber del arquitecto.

Su obra no podrá entenderse sin un encuadre de referencias históricas que por vividas y próximas tienen la frescura del testimo-

nio. Durante los años cincuenta la arquitectura en España no se entendía como un debate de estilos o una indagación sobre las tendencias; la experiencia de lo *moderno* no se percibía como el desarrollo inducido de la técnica triunfante en la Europa industrializada de principios de siglo. La experiencia metropolitana y el correspondiente cambio cualitativo que para la arquitectura supuso, estaba aún muy distante para poder comprender la disolución del objeto arquitectónico en los estímulos planificatorios de la nueva ciudad. Las aspiraciones de un arquitecto eran muy modestas y, por supuesto, muy limitadas las decisiones de su modo de proyectar, al margen de las circunstancias políticas y sociales o, sin duda, mediatisadas por éstas. Los arquitectos más significativos intentaban pequeñas aproximaciones, entre ellas la recuperación de la geometría constructiva como medio para incorporar el relato funcionalista del movimiento moderno, junto a la modesta metodología racionalista que fomentaba la reconstrucción europea.

Este binomio conceptual había que desarrollarlo con una exquisita neutralidad interpretativa; aquellos tiempos no daban para otra cosa; de cualquier manera, no creo que la arquitectura realizada por estas minorías durante esta época pueda ser legitimada como una resistencia programada con la que pasar factura en los tiempos del cambio que ahora vivimos. Ni los testimonios formales ni los gestos individuales son lo suficientemente explícitos para atestiguarlo, y es precisamente este ejercicio de normalidad profesional uno de los primeros datos a consignar en el trabajo de Corrales y Molezún.

La recuperación formal de los modelos europeos, truncados en su natural evolución histórica por el trauma de la Guerra Civil, fue un proceso de *identificación personal* por parte de aquellos arquitectos más que una actitud de repulsa al sistema, del mismo modo que había sido de hecho el primer racionalismo de catalanes, madrileños y vascos. ¿Acaso significó otra cosa el movimiento del GATEPAC o el GATPAC catalán que una identificación personal con la modernidad formal que propugnaba el racionalismo europeo? Las formas y las funciones más que las ideas y los contenidos fueron utilizadas en virtud de las necesidades del momento; patente queda en la obra de un J. L. Sert, uno de sus aventajados protagonistas.

Resulta ocioso insistir en que la arquitectura que se proyecta y escasamente se construye durante el período en que inician sus trabajos Corrales y Molezún en ningún momento llegó a manifestarse

como protesta radical, como también es evidente que en ningún momento se pretendieron actitudes complacientes con la nueva clase política, de la que no recibió ni la comprensión ni la admiración, aunque fuera parcial, de las propuestas de su espacialidad incipiente, ya fuera ésta referida a la construcción de la nueva vivienda o del ambiente urbano.

Esta identificación personal es solidaria de un marcado individualismo, reducto último cuando no existe un tejido social comprensivo con el quehacer profesional. Se ha señalado por un sector crítico, no muy significativo, que este período estuvo marcado por un desmesurado afán de protagonismo que no supo adivinar los fundamentos entre libertad y habitación, presupuestos tan propicios a los pioneros del movimiento moderno; este reproche al individualismo, o en términos más sofisticados a la denominada «arquitectura de autor», analizado hoy desde una perspectiva más global, se puede interpretar como un desenfoque de instrumentalización crítica más que un auténtico análisis de objetivación histórica, pues evidentemente sufrir la historia no es lo mismo que describir o narrar sus episodios.

Efectivamente fue un período de individualidades acusadas, sin coherencia de grupo, a diferencia de los grupos de artistas plásticos más comprometidos ideológicamente contra el sistema; esta actitud individualista impidió para bien o para desdicha, tal vez, la configuración de escuelas, y así podemos entender que una arquitectura como la de Corrales y Molezún no llegó a degenerar en un escolasticismo estéril que le hubiera impedido un desarrollo posterior. Su obra no pretendía ningún magisterio, aunque no esté exento de él; su itinerario se va jalonando con experiencias fragmentarias del proceder constructivo, con referencias a los códigos estéticos de la vanguardia de los sesenta, vislumbrando, como pueden, la voluntad de innovación, pues no existe una crítica, ni orientadora, para la inclusión del repertorio de las formas, ni recriminatoria, para con los excesos en la fabulación simbólica; la arquitectura se presenta desnuda de toda literatura gráfica o escrita; el saber constructivo y el soporte de la geometría serán los recursos básicos para conseguir la ilusión del espacio. ✕

El movimiento moderno trabajó con denodado esfuerzo desde la forma contra los estilos de la forma, desarrollando una auténtica polisemia plástica inscrita en la dimensión cubista, buscando la forma pura, en un intento, aunque a veces no quede explícito, de integrar el

concepto del modelo platónico en el contexto de la nueva naturaleza técnica. En España las tentativas de este esfuerzo adoptarían, con nuevos elementos formales, las contradicciones de la vieja polémica simbólica tan ligada a la arquitectura del siglo XIX, y que en estos años no eran tan elocuentes como lo fueron en los finales de siglo, al llegar a simplificaciones tan radicales como para establecer una *arquitectura de los poetas* y otra de los *politécnico*s, pero sí para suscitar dos corrientes diferenciadas en la manera de encarar y diseñar el símbolo en el proceso de la reconstrucción del país.

El ornamento para los «arquitectos del imperio» retomaba un gran énfasis nostálgico; en los trabajos de Corrales y Molezún «la belleza» se entendía como un problema de *proporción*, de la buena medida, aquella que facilita la naturaleza de la materia, la economía constructiva y la razón geométrica, alejándose de manera elocuente de la «poética simbólica» de los monumentalistas, haciendo patente la base material en la que el espacio de la arquitectura descansa.

La alternativa arquitectónica se acotaba en un marco de referencia teórica muy reducido; el edificio se proyectaba como un instrumento para la formalización de un ambiente material adecuado a los intereses del proceso económico, la vanguardia acudía a dos tipologías muy concretas, cuyas fuentes primordiales eran las *arquitecturas vernáculas* (mediterráneas o populares) y los *códigos racionalistas* de incipiente arraigo en el país hacia 1930.

Los arquitectos encargados de expresar las formas y configurar los espacios para el nuevo régimen optaron por una orientación de entender la arquitectura como una reproducción convencional ligada a la noción de *estilo*, de ahí esa aproximación a los esquemas neoclásicos o la reproducción de las tipologías del denominado *estilo imperial*; sus postulados ideológicos, por lo que respecta a la arquitectura, se encontraban más ligados a la superficie (ornamento) que a la esencia de la propia espacialidad; se trata, en definitiva, de establecer las normas de un sistema arquitectónico cuyos principios se fundamentan en un código estético y simbólico.

Los primeros trabajos de Corrales y Molezún surgen en un clima arquitectónico donde hay que elegir entre la *investidura simbólica* (Ministerio del Aire, Arco de Triunfo, Museo de América...), la respuesta vernácula (arquitecturas populares) o la matriz racionalista. La transferencia del concepto de *estilo* a una significación ideológica quedó patente en un gran número de edificios y de manera muy

elocuente en la obra de un destacado arquitecto como lo fue Luis Moya.

La hostilidad hacia el racionalismo era patente y proyectar en clave racionalista casi un delito. La elección no era un juego de presupuestos teóricos del quehacer arquitectónico, ornamentación *versus* funcionalidad; el problema se inscribía en los valores del *significado de la arquitectura* en un determinado contexto político-social, valores y significados que la oligarquía triunfante de la Guerra Civil no estaba dispuesta a aceptar, ni siquiera como una alternativa de modernidad, a la manera que los supo integrar la tecnocracia neocapitalista de la década de los sesenta. La elección racionalista en estos grupos minoritarios fue un gesto de convicción profesional y una actitud decidida de abrir la arquitectura a la vida de su tiempo, a enlazar con una nueva sensibilidad, a enclavar, en definitiva, el pensamiento arquitectónico en el contexto pedido de la tradición europea, haciendo patente desde sus proyectos que la arquitectura es parte esencial del ambiente significativo de una época.

Señalaba J. D. Fullaondo, en un trabajo de 1967 bajo el título *Corrales y Molezún, agnosticismo arquitectónico*, que «la actitud metodológica de estos dos arquitectos era la de una magistral ambigüedad cultural, sutilmente agnóstica con las corrientes del momento»; como es sabido, la ambigüedad caracteriza de manera elocuente al manierismo, actitud arquitectónica que infringe de diversas maneras el código lingüístico vigente, y esta actitud es altamente significativa en la interpretación que del código racionalista formulan Corrales y Molezún dentro de los límites formales de un esquema totalitario que sólo explica sus espacios mediante la ampulosidad y el monumentalismo. En la componente racionalista de sus primeros años, en los trabajos de Corrales y Molezún, siempre aparecen fragmentos de rotura formal que señalan una afinidad con el neoplasticismo y el constructivismo ruso en muchos de sus proyectos, con un alarde de intuición que rebasa los conocimientos que de estos movimientos se tenían en la España de los sesenta. La experiencia futurista será un recurso casi constante en gran cantidad de propuestas para los diversos concursos en los que participan.

Estas tres componentes se identifican con un hacer arquitectónico con sentido propio, tanto en su caligrafía lingüística como en su correlato espacial, garantizando una componente formal autónoma en su arquitectura, ligada a una constante dimensión de constructo-

res, de tal manera que su dimensión como arquitectos en el panorama español, al que nos venimos refiriendo, no se puede entender sin aceptar el sentido práctico que le confiere a sus proyectos, donde el *invento* que intuye y suscita el ingenio se superpone al efecto formal que se desprende del *método constructivo* que subyace solidario en sus edificios.

Si el falso entendimiento con la tradición monumentalista queda excluido de su expediente espacial, no lo será, en menor grado, la redundancia clásica o la construcción comercial tan desarrollada durante estos años. El método seudocompositivo de programar las necesidades en planta y homogeneizar funciones detrás de adulteradas ficciones porticadas o la incorporación de tramas reticuladas, según los dictados de Le Corbusier o Mies, quedará marginado en la respuesta formal y espacial de estos constructores.

Existe en la lectura de sus trabajos una coherencia constructiva, donde el detalle cobra una dimensión totalitaria de su obra; la carga y riqueza del diseño que adquiere el detalle resulta, a todas luces, significativo a la hora de componer el proyecto; si alguna preexistencia permanece, es la dictada por la razón constructiva que se hará manifiesta en un discurso intencionalmente lineal y persuasivo, donde el saber con el que el ingeniero construye se integra en precisa armonía con la belleza de una técnica sin premeditación culterana o persecución estilística, y esto, a mi juicio, fue una lección bien aprendida del manifiesto inconcluso de los constructivistas.

El trabajo realizado por Corrales y Molezún tiene hoy una lectura sin duda más precisa que estas apretadas reflexiones, y que una vez superados los estragos de una moda tan irreflexiva como intrascendente, se podrá hacer con mayor amplitud. Por el momento, queda la constancia de estos apuntes monográficos que ilustran la presente publicación; será preciso que la calma retorne ante las presiones de una divulgación incontinida de neo-modernismo, neo-islamismo, neo-clasicismo, post-contextualismo..., y todo ese conjunto de enfermedades formales que encubre tanto la incompetencia como subraya el oportunismo impaciente de los epígonos de una época.

Cuando la razón, sin sobresaltos, prevalezca sobre la esterilidad de la actual cosmética espacial, el trabajo de Corrales y Molezún se podrá contemplar con la carga positiva que encierra tanto la belleza del construir como el saber del arquitecto.

Ventura Rodríguez, a la sombra de su opinión y de su virtud

EL 26 DE AGOSTO DE 1985 SE CUMPLIRÁN LOS DOSCIENTOS AÑOS DE LA MUERTE DEL ARQUITECTO Y RESTAURADOR DEL ARTE CLÁSICO en España don Ventura Rodríguez Tizón, suceso acaecido en el número 13 de la calle de Leganitos de la capital del reino, último de los lugares donde vivió el arquitecto. El Museo Municipal de Madrid, continuando con la idea de exponer los trabajos más significativos, y en ocasiones más ignorados, de sus grandes arquitectos, desea rendir desde los documentos que recoge la presente exposición anticipado homenaje, como ya lo hizo con los trabajos de don Juan de Villanueva, a la persona y obra de don Ventura Rodríguez Tizón.

La escasa consideración hacia los hombres destacados en el pensamiento, las ciencias o las artes en España, es paralela al desprecio con el que se valoran sus obras. Al margen de los escasos historiadores rigurosos, el silencio de sus contemporáneos y la abulia generalizada con la que suelen arroparse las instituciones que deberían estimarlos impiden la difusión y el conocimiento de sus ideas y trabajos. Aunque sólo fuera por estas motivaciones esclarecedoras, es de agradecer al Museo Municipal de Madrid su gestión y empeño en redescubrir e iluminar la obra de arquitectos tan singulares.

Ventura Rodríguez (1717-1785) es un arquitecto que trabaja en un período de la historia de España lleno de dificultades y en plena decadencia. Su obra engloba todo el repertorio de gestiones, trazas de nueva planta, restauraciones, mobiliario urbano, hospitales, casas de misericordia, teatros, obras hidráulicas, cuarteles y ayuntamientos. Muchos de sus proyectos y expedientes quedaron archivados; otros sufrieron de la insidia y apenas fueron reconocidos. Llegó a la arquitectura desde los aprendizajes más modestos, delineador a los catorce años, y fue director de arquitectura en la Academia cuando

contaba cuarenta y cinco años; pero, pese al reconocimiento de su talento, su vida estuvo acosada por la incomprensión más enrarecida.

Con relación a la centuria decimoctava, en que floreció don Ventura Rodríguez, los extranjeros se han creído con derecho a afirmar en sus biografías que el arte en todas sus manifestaciones en la Península Ibérica fue absoluta y exclusivamente italiano, aunque con matices o colores señaladamente franceses, o sea, de una escuela que pudiera llamarse franco-italiana, sin añadir la palabra española, porque las gentes, lo mismo las de mayor altura social que los más ilustrados de España, no pusieron más que dinero, brazos y una destreza instintiva, más o menos señalada, a la disposición de aquellos maestros que llegaban de Italia y Francia a buscar fortuna en la península, pretendiendo que sólo ellos eran los que traían el gusto y la inteligencia para realizar las obras arquitectónicas en nuestro país¹.

Las quejas que preceden, escritas a finales del siglo XIX por los archiveros Pulido y Díaz Galdós, vienen avaladas, sin duda, como una recriminación por el silencio de los biógrafos españoles, incapaces de reconocer la objetividad histórica y el lugar que en la historia europea de la arquitectura le corresponde a una obra como la del arquitecto Ventura Rodríguez. Sus propuestas superan las dimensiones del arquitecto que opera sobre el espacio con la visión del objeto arquitectónico bien trazado y construido, sin mayor referencia al contexto donde va a ser edificado. Es evidente que los trabajos de Ventura Rodríguez no tienen una fácil comprensión sin captar la herencia histórica que asimila y transforma, o sin la relación que delimitan las propuestas espaciales de Sabatini y Juan de Villanueva.

Serán las obras de estos tres grandes arquitectos las que van a configurar no sólo la imagen arquitectónica de Madrid, sino su propia y futura estructura urbana. Le correspondería a Sabatini introducir las corrientes italianas de la época y con ellas la nueva dimensión del espacio público urbano. Juan de Villanueva realizaría la síntesis entre la expectativa europea, que abogaba por una instrumentalización neoclásica, y la adaptación de estos modelos a la realidad cultural y económica del país. Ventura Rodríguez, en el tercer lado, apostando por los vínculos más genuinos y propios de la

¹ Don Luis LÓPEZ PULIDO y don Timoteo DÍAZ GALDÓS: *Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón. Como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*, Madrid, edición de 1898.

arquitectura española que de manera significativa se habían ido decantando desde las trazas de Covarrubias, Machuca, Juan de Toledo, Herrera...

La formación de Ventura Rodríguez como arquitecto recorrerá todos los eslabones y principios fundamentales del arte de construir, al decir de sus contemporáneos más próximos, debido a la influencia de su padre, don Antonio Rodríguez Pantoja, que enriquecía su práctica de la traza con las enseñanzas del padre Caramuel, aquel prelado que con tan fino instinto y no menor sabiduría supo ilustrar desde las páginas de su tratado (*La arquitectura oblicua*) a los oficiales de albañil y maestros de obras de la época, esforzándose en descubrir los conocimientos que necesita el arquitecto tanto en aritmética como en geometría para que no pudiera confundirse que «la arquitectura era un arte puramente mecánico, que se ejecutaba con las manos y no con el ingenio».

A Ventura Rodríguez le tocó una época de manifiesta decadencia, pese a ello no encontraba diferencia, por lo que a su dedicación se refiere, entre trabajos modestos y fábricas de gran empeño. Tuvo que aceptar, con elocuente dignidad, situaciones de arbitraria subordinación a los arquitectos requeridos desde Italia para construir las grandes operaciones suntuarias de la corona.

Si considerable fue a veces su resignación, su trabajo y estudio le proporcionaron un gran conocimiento, que dejaría explícito en los proyectos ideados y en la multiplicidad de intervenciones realizadas en toda la geografía del país.

Reputado por el mejor arquitecto del reino, se le consultaba, se le oía, y se adoptaba su parecer, y si no siempre sus trazas e invenciones, bien saben los que conocen los cortes cuán poco se suele contar con el verdadero mérito cuando se da oídos a la envidia y actividad de los émulos ignorantes, que, sin dejar piedra por mover, arrancan las obras de las manos del artista benemérito, que trabaja tranquilo en su estudio a la sombra de su opinión y de su virtud. Así que, habiéndose mandado por reales órdenes de 17 de agosto de 1757 y 6 de marzo de 1758 que hiciese trazas y diseños de las obras exteriores que se habían de construir en la plazuela de palacio, en los jardines y bajada al campo, sin embargo al haber sido preferidos los que hizo a los que el mismo Sachetti había formado, no merecieron ser ejecutados².

² E. LLAGUNO Y AMIROLA-J. A. CEÁN-BERMÚDEZ: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Ediciones Turner, Madrid, 1977.

La herencia histórica que recibe Ventura Rodríguez es la de una corriente arquitectónica consolidada en España por la actitud de los maestros constructores medievales y los arquitectos renacentistas que tratan de *adaptar* y no *adoptar* las corrientes espaciales que provienen de Europa.

La obra que proclama Ventura Rodríguez, lo mismo que lo haría Juan de Villanueva, hace evidente la constante *compositivo-constructiva* tan significativa en la mejor arquitectura hispana y que tiene sus orígenes en la forma romana, síntesis de la traza y técnica constructiva como respuesta a la configuración espacial. La mirada de Ventura Rodríguez hacia lo español no viene marcada por un falso patriotismo en un siglo ilustrado, sino como consecuencia inmediata de entender la historia del espacio como el resultado de experiencias empíricas.

Este carácter compositivo-constructivo se puede evidenciar de manera elocuente en las trazas de un Alonso de Covarrubias, y la monumentalidad de lo romano con Machuca en obras tan singulares como el palacio de Carlos V en Granada (1527), pese a la formación nunca negada por Machuca de sus antecedentes gótico-germánicos. Será ésta una de las características más peculiares del buen hacer de los arquitectos españoles, una composición limpia de referencias al saber culto o académico, ligada a una construcción severa, donde la ornamentación cuando aflora sigue fiel al principio constructivo, el enunciado estereométrico o el esfuerzo mecánico que ha de soportar el muro.

Este proceder seguirá en la obra de Juan de Toledo en El Escorial, intentando hacer patente que la simplicidad de la forma constructiva ha de ser reflejo de su clasicidad compositiva. El modelo que continúa Juan de Herrera no hará más que acentuar la simplicidad constructiva hasta límites donde el muro recupera todo el protagonismo compositivo en su verdadero discurso de pequeñas discontinuidades controladas.

En este ejercicio Juan de Herrera realiza una síntesis del quehacer notable de la arquitectura española, integrando por medio de la composición-construcción la traza pagana, introducida en los mejores momentos de la romanidad en España, con la sutileza lírica del cristianismo racionalista, en una época marcada por el oscurantismo más penetrante, pero de la que no están alejados los ideales del canon helénico.

La aceptación del modelo greco-romano, por parte de la monarquía, clero y nobleza en el siglo XVI, constituía la definición de una tipología edificatoria propia de la arquitectura española, significativa por lo que respecta a sus trazas y elocuente en los espacios que construye, y constituiría un modelo sobre el que verter en los siglos posteriores la ornamentación barroca o la limpieza que propugna el neoclásico.

Será en el siglo XVII cuando Francisco de Mora, como Juan G. de Mora, pretenderán mantener el espíritu constructivo del siglo XVI, pero tendrán que ceder, ante la presión del ornato, a depositar sobre las composiciones greco-romanas el implemento de una ornamentación barroca, siendo, por el contrario, los Churriguera defensores y administradores de la elocuencia ornamental italiana, resultando tan extraña que era aceptada más por ingenio que por espontaneidad; «más hinchazón que grandeza», en el sentir de la época.

Con Felipe V la influencia italiana adquiere una presencia manifiesta en la corte; el monarca intenta recordar la Francia de Luis XIV, y pretende hacer que la arquitectura cumpla el papel de simular la reconstrucción de una nación arruinada. Las obras del Palacio Real las confiará a los arquitectos italianos, primero F. Juvara, más tarde J. Bautista Sachetti; como un personaje en *off* aparecerá la personalidad de Ventura Rodríguez en la colaboración que realizara en las obras del Palacio Real, pero no están aún lo suficientemente explícitas todas las aportaciones de diseño que tal actitud llegara a formular.

Resultaría ocioso empeñarse en tratar de perfilar, en unas acotaciones de introducción a una exposición, los rasgos más penetrantes de un arquitecto como Ventura Rodríguez y tratarlos de conjugar con la referencia pormenorizada de sus obras. No obstante, sí parece oportuno reincidir en destacar el carácter renovador de sus propuestas, entendiendo la arquitectura como un proceso de transformación de la ciudad, pese a tener que reconstruir la imagen de una decadencia junto a este proceso; esa mirada que Ventura Rodríguez deposita hacia la más nítida de las experiencias arquitectónicas española; aquella que, sin renunciar a ciertos valores constructivos precisos, sabe integrar en sobria prosa arquitectónica la nobleza de una cultura formal.

Quizá ningún sesgo más preciso para iluminar el perfil de tan señalado arquitecto que el elogio que de don Ventura Rodríguez

leyera en la Real Sociedad de Madrid Melchor de Jovellanos el 19 de enero de 1788:

Dotado de un entendimiento exacto y profundo, de una imaginación fecunda y brillante, y de un carácter reflexivo y grandioso, ni podía ser incierta su vocación, ni tardíos los testimonios de su aprovechamiento.

1983

Arquitecturas para una sonata de primavera

RREALIZAR UN PERFIL BIOGRAFICO PROXIMO AL QUEHACER ARQUITECTONICO COMO EL QUE ILUSTRA ESTA EXPOSICION DEL ARQUITECTO José Luis Fernández del Amo, me resulta indudablemente problemático, máxime cuando el que pretende elaborar esta imprecisa semblanza une a su condición de oficio semejante la entrañable relación de un magisterio en una época ya lejana, sin textos y sin maestros, que me permitió vivir el aprendizaje de la arquitectura como una ilusión construida y descubrir el espacio como una expresión de permanente alusión poética .

Por seguir una cierta nomenclatura convencional en estos prefacios, señalaré que en la persona de José Luis Fernández del Amo, como en muchos de los hombres de su generación, se da la circunstancia de tener que iniciar su biografía profesional entre los conflictos de una decepción y un cambio de actitud espiritual ante la vida. Decepción ante los rasgos crueles que una guerra civil provoca entre aquellos que la sufren, cambio frente al drama que estos conflictos desarrollan.

Dentro de estas coordenadas nada gratificadoras, Fernández del Amo inicia en la década de los años cuarenta su trabajo como arquitecto, ligado desde los primeros tiempos a una práctica activa de la arquitectura y vinculado a las vanguardias artísticas con las que no ha dejado de recorrer los caminos de esta «tentación progresista» que caracterizó el talante más abierto de las gentes que deseaban participar en la reconstrucción de una cultura común y ajustar al país a las demandas de una modernidad truncada. Para ello no le faltó comprensión suficiente en los períodos ingratos y tolerancia intelectual para integrar las diferencias de los nuevos credos, o las disidencias, de las que para aquellos tiempos eran consideradas «arriesgadas ideas».

José Luis Fernández del Amo ha recorrido con intuición y

dedicación todo el panorama innovador de los grupos plásticos y vanguardias artísticas de las «décadas oscuras»; fundador y animador de muchos de ellos, ha sabido dejar patente que, a través del espacio, el arte ennoblece la vida. Personalidad persuasiva, sin coacciones formales, abierto a todo gesto y dispuesto siempre a romper cualquier convención con tal que subsista el sentimiento del hombre como principio ordenador del espacio que habita, su arquitectura se abría paso a través de unos gestos renovadores, encuadrados y esforzados por trasladar las corrientes formalizadoras de lo popular español en los nuevos códigos del movimiento moderno, interrumpido y atemorizado por el neoclasicismo imperial. Su obra de dimensiones modestas es como una sonata compuesta para anunciar una primavera que se forjaba en las catacumbas de unos grupos animados por construir una sociedad a través de un realismo idealizado.

La alternativa de recuperar los presupuestos simbólico-espaciales de lo popular había tenido en España su primer influjo como consecuencia de la crisis del 98; la nueva arquitectura oficial intentaba restaurar esta metáfora nacionalista desde unos estereotipos imperiales, contruidos y proyectados bajo la redundancia de la copia o la imitación, y los arquitectos más significativos abandonarían desde los primeros momentos estos cauces estilísticos que requería la llamada «recuperación nacional». Dos modelos se ofrecían como paradigma en el espectro de la arquitectura española de aquellos años, iniciados los cincuenta; el arquetipo normativo de El Escorial daba paso a una tendencia más descriptiva que permitiera integrar la mirada europea con el sentir constructivo de lo español, y sería la Alhambra el documento descriptivo que sugeriría la posibilidad de integrar esta bifocalidad arquitectónica.

En la colina roja se podrían apreciar las lecciones de una historia que atestiguaban lo heterogéneo, imaginativo y libre del cruce y posterior arraigo de culturas tan diversas. Si El Escorial se intuía como estilo en la década de los cuarenta, la Alhambra podía contemplarse como un método; si el conjunto escurialense arrebatado por una usurpación simbólica apresurada había sido destinado a reproducir mediante la copia los nuevos estereotipos oficiales, la Alhambra debería proporcionar, desde una lectura distanciada de la óptica romántica, un encuentro permisivo con los axiomas y postulados de la modernidad racionalista europea. Allí se podría encontrar la racionalidad constructiva de los contenidos espaciales, el

repertorio orgánico en el discurrir de sus plantas, la superación áulica del espacio interior y exterior, la adecuación al medio natural, la funcionalidad de los materiales, la libertad de la forma y una interpretación de la caja espacial de acuerdo con los dictados que el cubismo había señalado como requisito indispensable para abordar el proyecto moderno de la arquitectura.

Es a partir de este encuadre donde, a mi juicio, pueden explicarse los trabajos de Fernández del Amo en sus dos vertientes más significativas: los trazados y arquitecturas de los nuevos poblados rurales y la espacialidad de su arquitectura religiosa. En sus pueblos, independientemente de su incongruencia sociológica, concibe el espacio como un lugar de sensaciones plásticas, con la abstracción simbólica y estilización geométrica de la cultura campesina. Su diseño discurre por la adición de volúmenes de marcada linealidad abstracta, más que por conjunto de masas, a los que se añaden las referencias estéticas; la secuencia de planos cristaliza la espacialidad del dentro y el fuera; la unidad del material hará homogéneo el conjunto, adoptando a la topografía del lugar todas las secuencias del espacio. La casa, contemplando el cerro o rellenando la vaguada, incorporando, sin reticencias, lo natural al artificio, une la razón geométrica al sustrato orgánico.

El otro parámetro del espacio arquitectónico en el que trabaja Fernández del Amo, el espacio religioso, refleja con gran nitidez la dificultad que el arquitecto moderno tiene para configurar desde la abstracción espacial el valor simbólico en lo arquitectónico y el esfuerzo que debe realizar desde el proyecto para obtener desde la manipulación de la materia la cualidad del nuevo sentimiento del espacio.

Esta dificultad y esfuerzo tratará de superarlo recurriendo al lenguaje que le ofrece la plástica moderna, lenguaje donde el sentimiento y la libertad de expresión se hacen más elocuentes y arriesgan con actitud más iconoclasta mayores aventuras innovadoras. En sus proyectos para las iglesias no excluirá, desde los primeros trazos, la seducción plástica de las incipientes vanguardias; artistas y artesanos incorporarán sus gestos epigráficos en el muro, más como textura que como ornato descriptivo, superando en estas singulares aportaciones de arquitectura religiosa la dualidad entre arquitectura y decoración, entre estructura espacial y ambientación, dualidades que excluyen y disocian la realidad del espacio arquitectónico.

Quizá se pueda argumentar que supuestos tan concluyentes no tienen otro valor que rememorar la evidencia según la cual los valores geométricos del proyecto arquitectónico de una determinada época reflejan el acontecer histórico en el que éstos acontecimientos se desarrollaron, pero tal vez lo que resulte más difícil de explicar a la mirada de hoy es lo que en aquellos tiempos significó no despojar a la arquitectura de la materia y reducirla al entretenimiento de ejercitarse en la caligrafía de la pura forma.

José Luis Fernández del Amo se inscribe en el panorama de la arquitectura española de postguerra con unos proyectos y obras distanciados del aura académica; sus trabajos circulan como mensajes clandestinos que descubren caminos, insinúan verdades, apoyan voluntades y desaparecen entre una multitud poblada de diversos intereses. Se apasiona por la ceremonia de los ritos en la misma medida que por el pensamiento innovador; no debe extrañar, por tanto, que el mensaje de su obra no aparezca en el *vademecum* de la recuperación. Su persona reproduce la figura de un arquitecto que siempre estuvo convencido de que el espacio no traduce con plenitud los contenidos vitales de sus moradores, de que la forma de la arquitectura se manifiesta en fragmentos de los significados que alberga o se le otorgan. Parece presentir que las relaciones entre la forma, la función y los contenidos del espacio son múltiples, cuando no heterogéneos, y que tal vez la coherencia total, en el caso de que exista, se pueda encontrar en otros lugares y convenga tener en cuenta otras circunstancias imaginarias.

1983

Secuencias de una identidad vivida

MIENTRAS ORDENO ESTAS BREVES NOTAS PARA PERFILAR UNA ESQUEMATICA ASOCIACION BIOGRAFICA EN TORNO AL ARQUITECTO Fernando García Mercadal, aparece ante mí la imagen de dos guarismos de indudable intensidad cronológica: 88 años. Mercadal, como quien narra un episodio más del acontecer cotidiano, señala con pulso firme y letra clara: «Soy un señor mayor de ochenta y ocho años que, desde 1921, no he dejado de trabajar.» Elocuente y significativo mensaje del acontecer de una vida, que bien merece, aunque tardío, el homenaje de esta exposición.

El tiempo que le toca estrenar y construir a los hombres de la generación de Mercadal viene marcado por la herencia de una serie de secuelas formales que había dejado pendiente el curso artístico de los finales del siglo XIX. Herencia que debería ocuparse por lo que respecta a la arquitectura en conjuntar unas cuantas tentativas efímeras: continuar las insinuaciones de *restauración de los estilos históricos*, introducir y primero diseñar los *códigos de las nuevas formas* y, como elemento complementario para la nueva dimensión espacial, indagar en la búsqueda de un *prototipo de confort* que pronto la burguesía industrial se encargaría de transformar en «estereotipo de la modernidad» con la que afloraba el siglo XX.

Para conformar tan heterogénea síntesis, los arquitectos europeos interesados en hacer posible el triunfo de la nueva arquitectura necesitaban concitar una «voluntad heroica», pues entre otras vicisitudes fue preciso construir un vocabulario arquitectónico depurado y simplificado, aceptar la ruptura que significaba la continuidad espacial y proclamar la necesidad que para tal construcción y ruptura hacía necesaria la trama del *discurso urbanístico*.

Fernando G. Mercadal inicia sus trabajos, hacia 1919, con un concurso en Guetaria dedicado a glorificar la vocación de aventura de Juan Sebastián Elcano, sin duda todo un símbolo para un

arquitecto viajero, como dejaría constancia Mercadal a lo largo de sus años europeos: Viena, Berlín, París, Roma...

La Europa que encuentra Fernando Mercadal a principios de siglo se halla atareada en el debate incipiente de su proceder epigónico, convulsa y utópica, alentadora de nuevos proyectos y no pocas veces confusa y dramática para esclarecer los principios de la razón. No debía resultar fácil para un arquitecto español en aquellos tiempos recorrer los itinerarios de la «modernidad» y tratar de encajar el atardecer ecléctico que, aunque difuso, se anunciaba en el pensamiento más esclarecedor del viejo continente.

La cultura arquitectónica en España hacia los años veinte se debatía, no con muchas diferencias con el acontecer de los años ochenta, en rupturas de episodios regionales, en reticencias acerca de lo vernáculo, en refinadas controversias familiares entre burgueses mercantiles o industriales de qué arquitectos les proporcionarían mejor el estilo de su nueva forma. El pensamiento crítico en torno a la arquitectura permanecía inédito, apegado a contabilizar la pequeña intriga de las reyertas profesionales o dedicado a narrar con cautela las crónicas de sociedad de los «buenos» y los «malos» arquitectos, sin aproximarse a una reflexión que propiciara un entendimiento bien elaborado sobre el papel de la arquitectura en un período de disolución y esperanza.

Resulta aleccionador que en medio de aquella indigencia cultural, en aquel contexto insensible a los acontecimientos que formulaba la conciencia de la vanguardia europea, un arquitecto joven se determinara a ilustrar, con un reducido grupo de arquitectos que salen de España, todo el cúmulo de revelaciones que iluminaban las nuevas categorías históricas del espacio moderno en arquitectura.

Mercadal realiza durante sus viajes por Europa una recopilación conceptual e ideológica del arte nuevo, de los nuevos estilos, de la nueva clase y, en definitiva, de la nueva era que se enciende por Centroeuropa, y a su manera, y bajo la determinación de una exigencia moral, lo incorpora, no sin esfuerzo y críticas, al panorama arquitectónico español.

De Pompeya a Roma, de París a Viena o Berlín..., un itinerario de amigos con nombre propio: J. Hoffman, Poelzig, Hansen, Le Corbusier..., van jalonando la incursión europea de Fernando Mercadal. Después vendrán las conferencias en Madrid o Barcelona, la divulgación en la Sociedad de Cursos y Conferencias de la ar-

quitectura moderna, exposiciones de los cuadernos de viaje, de las obras de vanguardia de los arquitectos internacionales más significativos. Los apóstoles de la *nueva forma*, desde las catacumbas de los CIAM, mostrarían de manera elocuente, en aquella España entumecida, los códigos beligerantes de la vanguardia en los cenáculos de la Institución Libre de Enseñanza. Toda «la inestabilidad, fatiga y alucinación» que recorren los anales de la incipiente civilización tecnológica tienen un eco de resonancia en la España de los años treinta por valor y mérito de un grupo de arquitectos, entre los que se encuentra, con destacada y permanente presencia, la huella de Mercadal.

Una exposición de su quehacer como arquitecto le rinde el tributo a su esfuerzo y a la contribución innegable de la evolución de la arquitectura moderna en España. Como siempre sucede, la historia real a través de los años se encarga de decantar los acontecimientos a su dimensión aproximada, se diluyen los adjetivos y los nombres propios adquieren el significado de su auténtica sustancia. Fernando G. Mercadal, la figura aún viva de la vanguardia histórica, nos evoca el recuerdo apasionado de una época de esperanza para la arquitectura, ahora, precisamente, en unos tiempos donde apenas cabe la mirada para la nostalgia. Su gesto, como el de otros arquitectos de su época, no fue la decantación de sus saberes en sus obras, aunque realizara trabajos de indudable compromiso histórico, sino en ilustrar a sus contemporáneos de las cualidades nuevas del espacio, de su visión social y cultural, y de hacerlo no con el acento pesimista de un G. Simmel, sino con el apasionado fervor de su amigo Le Corbusier, que intentó recomponer el espacio de la arquitectura nada menos que para la dolorida «organización sentimental del hombre».

Recorrer por los itinerarios de la memoria a los ochenta y ocho años las secuencias de una identidad vivida no deja de ser un acontecimiento entrañable y un gesto esperanzador para un país como España, tan poco generoso para con la inteligencia y el trabajo intelectual de sus hombres.

1984

Carta a Juan Daniel Fullaondo

QUERIDO JUAN DANIEL: ME SOLICITAN LOS DIRECTORES DE LA REVISTA UNAS ACOTACIONES BREVES EN RELACION CON LA PUBLICACIÓN de algunos de tus últimos trabajos. He optado, como puedes comprobar, por el género epistolar, porque, tal vez, me resulte menos fatigoso el esbozar desde un comentario incidental algunas perspectivas esfumadas de tu presencia-ausencia, de tu agonía, utopía y renacimiento, dentro del pensamiento y la cultura de la arquitectura que nos toca compartir.

He sentido, desde que descubrí su calidad poética, una admiración profunda por Fernando Pessoa, y debo confesar que ignoro por qué extraño mecanismo, sin duda inconsciente, lo asocio con frecuencia a tu proceder intelectual, a las conductas de incompreensión de algunos de tus interlocutores, a la marginación inconfesada que sobre tus saberes han realizado tantos simuladores culturales.

Dos reflexiones del poeta portugués argumentan tal vez mi injustificada precisión:

No pudiendo tener fe en la abstracción del hombre, ni sabiendo siquiera qué hacer de ella ante nosotros, nos quedaba como motivo de tener alma, la contemplación estética de la vida.

Me siento a la puerta y embebo mis ojos en los colores y en los sonidos del paisaje, y canto lento, para mí solo, vagos cantos que compongo mientras espero.

La falta de fe en la no figuración y el hecho indeclinable de poseer espíritu parecen sobrados argumentos para la contemplación estética de la vida.

Tus años, ya lejanos, al frente de aquella revista con nombre primero de promotora inmobiliaria, y cuya metamorfosis a la *Nueva Forma* configuró, sin duda, el vínculo más singular a la cultura de la mirada en la reciente arquitectura española, me vienen a la memoria

ante cualquier preliminar sobre estos trabajos que difunde la joven revista.

¿Qué hubiera sido de este yermo cultural en el territorio de los arquitectos sin el testimonio vivo de aquellos ocho largos años de *Nueva Forma* acosando sin reticencias a ese cuerpo monótono de un gremio adormecido y satisfecho en sus cápsulas de prejuicios de élite y oscuros anhelos?

De todo aquel esfuerzo permanece una heterogénea y dispersa enseñanza, el enfoque de una «nueva mirada» para el acontecer de lo arquitectónico, más libre y, sobre todo, más creadora. Formas, en fin, para la memoria del espacio.

La segunda reflexión de Pessoa se circunscribe al mundo de las sensaciones y a la facultad de estimular los sentidos, introduciendo el tiempo como elemento de composición imprescindible. Canto lento, vagos cantos, mientras espero.

El proporcionar perspectivas hacia otros paisajes, te alejó de la inmediatez más prosaica, lo cual, traducido a contabilizar *curriculum*, no ha significado para ti más que largas vigilias para rentabilizar el «éxito» de los otros con generosidad poco frecuente y sin detenerte a considerar que, cuando se describe la vanalidad humana, la ingratitud es lo que une tanto a los «genios» como a los «mendigos». Todo, al fin, para erosionar una biografía con un perfil de personaje indefenso, de soñador sin sueños, de interrogador sin respuesta concreta. En tu trabajo, difícil de clasificar en la jerga académica, me parece deducir que no pretendes más que enunciar similitudes tan sencillas como que el arquitecto debe construir espacios bellos para *morar* en ellos, que es, al fin, la determinación de todo proyecto, aunque tengamos que comprobar después que interesan más los ritmos verbales, la forma convulsa o la función sinuosa. En un abigarrado espectro como el que ahora vivimos dentro de la industria de la ficción arquitectónica, resultará difícil escuchar el eco de tan elemental axioma. En los crepúsculos todo se unifica; por eso la distinción se presenta tan difícil. De cualquier manera, no hay por qué precipitarse; no hay emoción duradera, lo cual, sin duda, reconforta, máxime cuando los hechos de la arquitectura se contemplan desde el quicio de la puerta.

Estos últimos proyectos y los escritos inéditos que he leído reflejan, a mi parecer, la nostalgia de unas épocas cercanas al clima de expectativas que nos legaron los tiempos de postguerras: carencia de

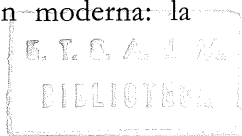
ideales y obsesión indiscriminada por superar las «creencias establecidas». Expectativas para las que el arquitecto se otorgaba el lugar de ser poco menos que el centro del universo, defecto, sin duda, de una perspectiva de simulación que, como ocurre cuando se dibuja en el plano, permite el contemplar tres dimensiones donde sólo existen dos.

El efecto de semejante desvarío creo que no necesita de muchos argumentos, algunos permanecen nítidos en muchos de tus escritos de los sesenta y vuelven a reproducirse en estas obras y acotaciones actuales. La «utopía anunciada» se desvanece entumecida por un simulacro de renacimiento gráfico que ha rebajado el arte de la arquitectura a artificio de lo verosímil; de ahí que estemos, en la actualidad, más proclives a entendernos con la «magia» que con la lógica, atraídos, sin duda, por la seducción que se fabrica en esos asilos por donde discurren los mendigos de la forma más que por los datos verdaderos que subyacen en la naturaleza humana.

Ahora, cuando con tanta facilidad como injustificada evidencia nos anuncian «ocasos» apenas se insinúa la luz incierta de la mañana, creo que no estaría de más releer y leer estos testimonios que escribes desde una reflexión marginada, testimonios que, para bien de tu espíritu, se encuentran excluidos de lo que hace quince años llegaste a calificar como «fantástica operación comercial de propaganda internacional». Releer, digo, estos discursos paralelos a la arquitectura y dialogar con las tensiones que alumbraron los albores de la tradición moderna.

Al contemplar en conjunto estos trabajos, me asalta una pregunta que pienso subyace en muchos de tus escritos y del pensamiento crítico más operativo del panorama internacional. ¿Se podrá extraer aún de los fragmentos de la tradición moderna un proyecto positivo para la arquitectura, de manera que pueda desterrarse la confusión en el arquitecto contemporáneo de tantos balbuceos para formalizar el espacio que corresponde a nuestra época?

Creo advertir que la modernidad en arquitectura aún no ha podido superar la carga simbólica y conceptual de tres mitos ligados de manera excluyente a nuestro tiempo: el mito de Edipo, el del Edén y las siempre renovadas torres de Babel. Aunque los tres vayan ligados a la conquista del conocimiento por parte del hombre, por lo que respecta a la arquitectura, me parece que reflejan los estadios más significativos de todo el desarrollo de su tradición moderna: la



ruptura inicial con la historia y su posterior revisión y adhesión en la actualidad, la recuperación de la naturaleza que arrasó sin piedad el funcionalismo mecanicista y, por último, la difícil construcción de una gramática de formas plurales y no de acumulaciones frente al monolítico discurso del estilo internacional.

El interrogante permanece sin conclusión definitiva; la fragilidad del poeta, ya se sabe, sólo puede advertir la proximidad de la niebla.

Para terminar, te preguntaría, como lo hacía el interlocutor del *Diálogo sobre la salvación* en aquellos testimonios de Michelstaedter, escritos hacia 1910, que nos recordaba M. Tafuri:

¿COMO ROMPER ESTA MALDITA NIEBLA?

1984

Tres arquitectos en la construcción moderna de la ciudad de Madrid

DE NUEVO EL MUSEO MUNICIPAL DE LA VILLA DE MADRID HACE PATENTE SU ATENCIÓN POR MOSTRAR LAS MANIFESTACIONES DE SU arquitectura y los perfiles biográficos de los artífices y arquitectos que a través del tiempo han ido conformando los espacios de la ciudad. Después de las exposiciones dedicadas a don Juan de Villanueva, Ventura Rodríguez y Pedro de Ribera, se ofrecen en la presente muestra algunas de las facetas e intervenciones más singulares de tres arquitectos: Fernando Arbós, Teodoro Anasagasti y Antonio Palacios, que contribuyeron a edificar fragmentos importantes de la capital, junto a una serie de proyectos de singular y notable interés arquitectónico-urbanístico necesarios para la comprensión de la historia de la ciudad.

La recuperación y actualización de su modo de entender la ciudad resulta oportuna y necesaria, precisamente en unos momentos en que en Madrid se pretenden realizar unos programas de intervención urbana, sin duda de los más destacados en lo que va de siglo. Tres arquitectos con siluetas diferenciadas en su talante ideológico y en su expresión espacial y simbólica, pero ligados entre sí por la componente romántica de la época y su corolario expresionista; a ello tendríamos que añadir que sobre ambas actitudes, «romántico» y «expresionista», subyace, de manera inequívoca, un soporte compositivo de «resonancias neoclásicas», constante espacial que gravita sobre la arquitectura áulica de la capital de España desde que don Juan de Villanueva dejó plantados en el paseo del Prado rotondas y pórticos, exedras y cúpulas con su delicada geometría constructiva.

Madrid, como algunas de las capitales más importantes del país, sufre a principios de este siglo las transformaciones urbanas que requieren el desarrollo de la revolución industrial y su incorporación a la trama urbana consolidada. Para llevar a efecto tales programas se hace necesario incorporar marcos legales que faciliten la gestión del

proyecto urbano. En este sentido la Ley de Reforma Interior, promulgada a finales del XIX, hacía posible que ciudades como Barcelona y Madrid, con evidente diferencia al resto de las grandes capitales, pudieran realizar un desarrollo que, sin duda, alteraría tanto sus perfiles de imagen visual como sus estructuras urbanas.

La intervención de los arquitectos se veía amparada por unas leyes que, entre otras prerrogativas, permitían la expropiación forzosa sobre solares y recintos, al entenderse el crecimiento de la ciudad una causa de utilidad pública. No es de extrañar, por tanto, que se acometieran nuevos trazados como la Vía Layetana en Barcelona, y en Madrid se abordasen reformas tan características como la Gran Vía, los bulevares de Alberto Aguilera y Francos Rodríguez, o bien las colonias urbanas periféricas como las colonias de los Metropolitanos (Cuatro Caminos), El Viso, Colonia de los Periodistas... Pese a la modestia de algunas de estas actuaciones, resulta indudable que la arquitectura que operaba, completando la incipiente planificación, se contempla hoy como de gran calidad formal y de indudable rigor urbano, así las realizadas, entre otros, por Antonio Flórez, G. de los Ríos, Bergamín, Zuazo, S. Arcas, Aguirre, L. Otero, Lacasa, Ferrero..., arquitectos y arquitecturas que configurarían de manera fragmentaria el Madrid de las décadas iniciales de principio de siglo.

La obra de Arbós, Anasagasti y Antonio Palacios no puede desligarse de la herencia que marca el eclecticismo formal de todo el siglo XIX, más preocupado por interpretar los debates estilísticos europeos que por abordar la dimensión espacial de la nueva ciudad industrial, tan elocuentemente anunciada en los finales de este siglo. Como herencia directa de este clima cultural, predispuesto a la importación de «modelos históricos», o bien acentuar estos códigos estilísticos desde la óptica nacional, se pueden entender los trabajos de un Arturo Mérida (1873-1902), intentando recoger los efluvios del gótico español de los siglos XV y XVI en obras como el monumento a Colón. Las influencias gotizantes de la mejor tradición morisca se hacen elocuentes en don Francisco de las Cuevas (1826-1899), llegando esta pasión por el «modelo histórico» a simultanear, de modo aleatorio, en su obra inconclusa más significativa, la catedral de la Almudena, a proyectar sobre una cripta románica una iglesia de estilizada traza gótica.

La figura del arquitecto Fernando Arbós (1840-1916), junto a la

de E. Rodríguez Ayuso (1845-1869), aparecen en la escena madrileña en un período de plena actitud antibarroca, refugiándose en los modelos eclécticos desde panoramas diferenciados. R. Ayuso se esfuerza por realizar transcripciones estilísticas de la arquitectura española con lecturas peculiares hacia lo hispánico en sus construcciones de ladrillo.

Fernando Arbós, educado en Italia y Francia, se inclinará por los modelos italianos de clara incidencia veneciana, como quedan reflejados en la ornamentación exterior e interior de sus edificios. En 1910 proyecta y construye la iglesia de San Manuel y San Benito, un claro y decidido encuentro con las composiciones del gótico veneciano, incluyendo los repertorios bizantinos que la época le permite. La influencia de la tratadística francesa y su adaptación al entorno madrileño aparece de manera rotunda en el proyecto que, en colaboración con Uriarte, realiza para el cementerio del Este en la periferia de la ciudad. Las puertas monumentales para los cerramientos del parque del Retiro insinuarán el esbozo neoclásico que el modelo ecléctico, como ya hemos reseñado, no podrá excluir. La obra de Arbós representa el mensaje de una arquitectura enfrentada a las corrientes de un nacionalismo historicista y refleja con bastante nitidez el alejamiento de los incipientes movimientos de la vanguardia europea. Su arquitectura ilustra con precisión los sedimentos expresivos que tales obras formalizan y el mecenazgo de la sociedad que las soporta, junto a los recursos y registros decorativos con los que se construye el Madrid de principios de siglo, en un período dominado por el simbolismo religioso debido a la presión de un catolicismo muy activo.

Si Fernando Arbós representa uno de los eslabones del eclecticismo fin de siglo dentro del panorama de la arquitectura madrileña y la situación decadente en la que se enmarca esta época, las personalidades de Teodoro Anasagasti (1906-1937) y Casto Fernández Shaw se manifiestan como los arquitectos mejor dotados en el entorno centralista para entender la arquitectura desde la vertiente expresionista y futurista, realizándola al modo de los arquitectos centroeuropeos, «arquitectura de formas nobles y de gran emoción».

Teodoro Anasagasti, fascinado por la búsqueda de la pureza primigenia de la arquitectura, dibujante de gran rigor, estaba dotado para poder hacer elocuente en el «croquis» la totalidad de la obra arquitectónica, reflejada en sus leyes más elocuentes: estabilidad,

coherencia de proporciones, claridad en la superposición de volúmenes, búsqueda de las formas más elementales. En el paisaje de la arquitectura madrileña Anasagasti representa una personalidad síntesis entre la actitud romántica y las motivaciones expresionistas.

En su proyecto trata de evidenciar con su geometría simbólica la purificación de las formas, como antídoto hacia el abuso de las corrientes seudobarrocas de la época, haciendo patente de nuevo la trama neoclásica, como queda evidenciado en uno de sus proyectos más ambiciosos, el «cementerio ideal», tema suscitado alrededor del cuadro de Boecklin *La isla de los Muertos*. La arquitectura en períodos de crisis de lenguajes acude de manera recurrente al espacio funerario, tal vez porque en el espacio del dolor, en el ritual primitivo de enterrar a los muertos, se pueda encontrar los lenguajes primarios de la arquitectura.

Su obra como constructor de edificios resulta escasa; su muerte fue prematura, lo que no le impidió realizar una labor de divulgación de la arquitectura moderna. Defensor de las nuevas tendencias y movimientos de la arquitectura, pedagogo preocupado por el contenido vago de las enseñanzas del proyecto, imbuido sin duda, como le ocurría a los arquitectos de aquellos años, de que la obra de arquitectura afloraba bajo los efluvios de la «inspiración», coincidencia no extraña para el sentir expresionista de aquellos tiempos que concebían al arquitecto nada menos que como «señor de las artes», no le impidió, sin embargo, intuir muchos de los rasgos de la decadencia que tal concepción entrañaba.

Si su obra resulta escasa en la escena urbana de Madrid, dos apuntes de su talento patentizan la maestría en la construcción del espacio, el Real Cinema y el cine Monumental permiten a T. Anasagasti dejar patente cómo entendía la especialidad moderna y la expresión simbólica de estos ámbitos. Con Anasagasti se rompe la cadencia historicista que sustentaba el comfortable eclecticismo madrileño y sitúa la arquitectura de la ciudad en un contexto liberado de prejuicios formales, intentando hacer elocuente la continuidad del espacio urbano con el medio físico, cultural y social.

Pero será en los prolegómenos del Madrid moderno la obra de Antonio Palacios (1876-1945) la que con mayor vigencia y oportunidad dejará construidas las imágenes más elocuentes de este período. Arquitecto de singular destreza en el manejo de la escala, constructor ilustrado, artesano en medios y métodos de proyectar, es una de las

personalidades más destacadas y lamentablemente eclipsada dentro de la historiografía moderna española; en la actualidad, el único estudio riguroso sobre su obra es la tesis doctoral realizada por el profesor Adolfo G. Amezqueta.

En 1904, apenas titulado por la Escuela de Madrid, gana el concurso para la nueva Casa de Correos, iniciando con este proyecto la transformación de un código lingüístico en la escena urbana, pese a mantenerse dentro de la norma compositiva que requería los cánones morfológicos del eclecticismo imperante en los principios de siglo. Imita y transforma, armoniza el dato funcional y contrasta toda una tradición arquitectónica; su temperamento de constructor medieval le induce a subvertir los órdenes clásicos (Banco Central). Su sensibilidad artística le impulsa a registrar con delicada fantasía los temas ornamentales con claridad suficiente para no perturbar el orden espacial (Círculo de Bellas Artes). Antonio Palacios comprendió, de la misma manera que lo hiciera Otto Wagner, «que el procedimiento para renovar el lenguaje arquitectónico debería realizarse en forma restringida, sin apartarse de los esquemas habituales», pero bien entendido y según la acertada visión que del arquitecto vienés hace Benevolo, «que no se trata de un simple cambio de decoración; con este tratamiento se ha conmovido y transformado todo el organismo arquitectónico».

La arquitectura que desarrolla Palacios en Madrid refleja la aceptación de técnicas y lenguajes múltiples: Casa de Correos, Banco Central, Banco Mercantil, Círculo de Bellas Artes, edificios comerciales en la Gran Vía; en todos ellos se margina la ambigüedad compositiva y aflora la ensoñación para reconstruir un pasado clásico expresionista y romántico. Arquitecturas de fuerte componente monumental, pensadas al contraste de las simetrías, como un proceso que pretende la renovación y transformación de la imagen de la ciudad sin cita alguna con el entorno natural. De tal concepción dan muestra muchos de los proyectos lamentablemente no realizados: reforma de la Puerta del Sol, Gran Vía Aérea sobre el Manzanares, Palacio de las Artes, nuevo salón del Prado. Pero Madrid, que ha nacido con vocación tardía a ser ciudad, no fue propicia a construir la utopía urbana y las directrices reformistas; entonces, como ahora, se inclinaba más por la seguridad que ofrecía el importar modelos formales o reproducir códigos lingüísticos experimentados, que a enfrentarse con los riesgos de la innovación.

No es éste el lugar para la revisión y encuadre histórico que la obra de Antonio Palacios requiere por parte de la crítica historiográfica contemporánea; quede como síntoma esperanzador el gesto de inteligente sensibilidad que ha significado la recuperación y puesta en nuevo uso del abandonado hospital llamado de Jornaleros en 1986.

Esta muestra que presenta el Museo Municipal de Madrid de tres arquitectos en la construcción moderna de la ciudad se ofrece como una llamada a la imaginación responsable, precisamente en unos tiempos que, con facilidad, se dejan seducir por las imágenes rutilantes que impone los grandes consorcios de la moda arquitectónica.

1987

Le Corbusier junto a los apacibles constructores de la razón

LA LITURGIA QUE ACOMPAÑA A LOS CENTENARIOS SUELE IR ARROPADA DE MÚLTIPLES MANIFESTACIONES EN TORNO AL PERSONAJE objeto del homenaje; las referencias se acuñan desde visiones y postulados tan diferentes como las intenciones que mueven al recuerdo, ya sean éstas la recuperación o la mitificación de la figura que cumple su cita con la historia. En el caso del arquitecto suizo-francés Le Corbusier, de cuyo nacimiento se han cumplido en 1987 los cien años, no ha podido tener mayor reconocimiento: exposiciones, muestras antológicas, publicaciones en revistas especializadas y medios de comunicación, libros de exégesis en torno a un hombre cuya vida estuvo aprisionada por el compromiso con la razón y la difusión de sus ideas, convencido de que sus reflexiones acerca del espacio que habita el hombre moderno no tendrían mayor trascendencia si sus postulados no eran difundidos por los poderosos medios de comunicación modernos, de tal manera que, pese a sus escrúpulos por lo que podía ser una biografía anticipada, su obra y su vida, antes de su muerte en 1965, ya contaba con un repertorio iconográfico tan pormenorizado que resulta difícil encontrar en el panorama apologético del centenario algún testimonio inédito que no estuviera esbozado en vida, controlado por quien desde su adolescencia comenzó a esculpir su polifacético perfil biográfico.

Anotaremos dos textos: una reedición de G. Gili (1987) del *Le Corbusier* escrito por Willy Boesiger, con la excelente traducción de J. E. Cirlot, y el estudio reciente del historiador inglés William J. R. Curtis que H. Blume ha editado en español con el título *Le Corbusier: ideas y formas* (1987), dos referencias peculiares de una biografía tan amplia como en ocasiones convencional, que jalonan la obra de un singular protagonista de la arquitectura contemporánea hasta los años sesenta del presente siglo.

Charles Edouard Jeanneret (1887-1965) había nacido en Chaux de Fon (Suiza), donde discurre su infancia en aprendizajes tan diversos como los que se impartían en las escuelas de arte, instituciones suizas creadas para la formación de grabadores de la industria relojera. Pronto surgirá en el encuentro con las incipientes enseñanzas de grabador uno de los rasgos penetrantes de su personalidad: la *ironía*.

Debo reconocer —señalaría en una entrevista grabada para ser difundida en disco— que he tenido suerte. Acontecía por aquellos años un avance técnico considerable: el reloj de pulsera liberaba de las molestias de introducirlo en el bolsillo unido a la consiguiente cadena. Por tal razón no era necesario decorar más el dorso de los relojes, porque al tenerlo que poner sobre el brazo en contacto con la piel el dorso no se ve nunca. Era —continúa— toda una lección del rechazo hacia el ornamento inútil¹.

Abandonados los trabajos como grabador, sería L'Eplattenier, un profesor de su rincón natal, quien guiaría los primeros pasos hacia la arquitectura:

Me ha abierto los ojos sobre la naturaleza [...]. Me llevaba hacia el bosque, en los prados, entre las flores [...] me ayudaba a dibujar mirando la naturaleza. No diseñaba paisajes, sino detalles particulares de las plantas, observando el aspecto constructivo de las cosas.

Capacidad de *ensueño*, un vértice psicológico desvelado de nuevo por el maestro L'Eplattenier en la adolescencia de Le Corbusier. En una carta dirigida años más tarde a este profesor, se manifestará en los siguientes términos:

[...] hoy se han acabado los pequeños sueños infantiles [...]. Es demasiado fácil, quiero luchar con la verdad en sí misma; probablemente ella me martirizará, seguramente [...] yo viviré sincero y con la inventiva seré dichoso, la fuerza que hay en mí habla, y cuando digo estas cosas no sueño².

¹ Willy BOESIGER: *Le Corbusier*. Reedición. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

² William J. R. CURTIS: *Le Corbusier: ideas y formas*. Ed. H. Blume, primera edición en español, Madrid, 1987.

Su mundo de intransigencia y los perfiles de un personaje ensimismado, su mirada de melancólico activo, acompañan el final de una adolescencia sedimentada en la *rebeldía* y abierta a las impenitencias de los itinerarios del nómada, herético en aprendizajes y alejado de todo convencionalismo:

He tenido mis primeros encargos, y es así como he llegado a ser arquitecto; sin haber leído un libro sobre arquitectura, sin haber estudiado, sin haber seguido las enseñanzas de los «grandes maestros», a los que respetaba infinitamente, pero con la condición de no tener nada que ver con estas enseñanzas; eran cuestiones inadecuadas a los tiempos que llegaban³.

Ensueño y rebeldía marcarán los postulados teóricos iniciales, acogidos bajo el dintel del *L'Esprit Nouveau* (1919). El encuentro con Ozenfant y Paul Dermée le iban a proporcionar un soporte de comunicación ligado a las vanguardias plásticas y al París literario. Le Corbusier, conmovido por los acontecimientos del cambio de época, se inscribía como pionero en los espacios de la vanguardia. Su discurso global, tanto en los apartados teóricos, en sus escritos planfeterios, como en la realización de sus obras, resulta difícil de evaluar sin considerar las condiciones económicas y culturales de la Francia de principios de siglo, pues será en el contexto del París de entreguerras donde tienen acogida sus postulados revolucionarios, ese conjunto de *collages* dadaístas (*Le paquebot Aquitania*) que irrumpían en la ortodoxia del eclecticismo burgués con pasión y desarraigo, convencido del poder de la palabra: «Cuando se diseña con palabras útiles..., se puede aspirar a crear cualquier cosa»⁴. Y será en la Francia de postguerra, ya avanzada la década de los cuarenta, donde podrá edificar los axiomas de sus iniciales doctrinas.

El equilibrio demográfico que adquiere Francia a principios de siglo le permite a la economía francesa unos tiempos de singular

³ Hacia los años sesenta una casa discográfica francesa propuso una serie de reportajes a personajes famosos de edad avanzada, con el propósito de lanzar al mercado las entrevistas grabadas apenas hubieran fallecido. La entrevista realizada a Le Corbusier fue publicada por la revista *Spazio-Società* (núm. 6, junio 1979) bajo el título: «Un inédito: Le Corbusier. Mensaggio in una botiglia». La entrevista recoge un perfil autobiográfico de gran valor psicológico.

⁴ Antonio F. ALBA: «Le Corbusier», en la serie *Protagonistas de la historia*. Ed. Ibero Europea de Ediciones, Madrid, 1970.

estabilidad social; las demandas de los agricultores y el proletariado industrial aspiran a encauzar nuevas conquistas sobre el aparato productivo, a mejorar los servicios de la infraestructura campocuidad y a obtener unos niveles de alojamiento que superen las sórdidas habitaciones del siglo precedente. La estabilidad política que se inicia en 1871 va a permitir a los nuevos gestores administrativos programar de modo racional la posibilidad de incorporar al proletariado agrario-industrial en las estructuras del consolidado Estado burgués.

La cultura francesa acomete desde principios de siglo una lenta pero, sin duda, progresiva ruptura con la potente institución académica; los hermanos Perret, primero, y A. Garnier, hacia 1917, tratan de consumir y ampliar, a través de los nuevos materiales (hormigón armado) y de los códigos formales de la revolución industrial, la poética neoclásica de los arquitectos revolucionarios (Ledoux, entre otros), pero las vanguardias plásticas ya hace algún tiempo que han abandonado los prejuicios de un *status quo* con la tradición mal entendida. París será, de nuevo, el centro donde se libre el debate polémico de hacer posible la modernidad de los nuevos tiempos, donde traducir el «espíritu de la época».

En este contexto Le Corbusier intuye el papel de mediador entre la rica tradición francesa del mundo de la razón y el discurso del nuevo método que desarrolla el movimiento moderno en la Europa central de principios de siglo. Del primer correlato (coherencia de la razón), el gran mérito que aporta Le Corbusier a la formalización del nuevo espacio arquitectónico es el de haber puesto en evidencia el protagonismo de la función en el espacio como cualidad intrínseca al mismo, frente al predominio del símbolo como específico de lo artístico en lo arquitectónico, haciendo posible un camino de síntesis entre la forma y la función como procesos unitarios en la determinación espacial. En la consideración segunda, el lenguaje polisémico de la nueva arquitectura, Le Corbusier se inclinará por la formalización de una gramática racional que permita construir un discurso de aplicación universal desde la utilidad y la belleza.

El mensaje racional que Le Corbusier postuló reproduce un modelo muy próximo al proceder renacentista del arquitecto, según el cual la forma de la arquitectura resulta de un proceso de integración de tres reflexiones sobre el espacio: el que ofrece la pintura en el plano, los volúmenes de la escultura y el vacío de

la arquitectura. De la interiorización de este modelo, Le Corbusier alterna las tres actividades, de pintor, escultor y arquitecto, en un gesto sin duda desmesurado para la época en la que vive. Hacia 1923 intenta cristalizar sus reflexiones conceptuales sobre la misión de la arquitectura en la nueva sociedad, publicando el libro *Vers une Architecture*, sin lugar a dudas el compendio más nítido del credo funcionalista y el ideario ilustrado de lo que pretendía ser el «estilo internacional», a pesar de que expresara con vehemencia desde sus primeras páginas: «La arquitectura nada tiene que ver con los estilos.» Convencido, como el arquitecto griego, de que la geometría era una parte importante del lenguaje del hombre, intenta magnificar este aserto, sometiendo el proceso del proyecto al control de los «trazados reguladores», sin olvidar que los *elementos* de la nueva arquitectura se podrían reconocer en los artefactos industriales (barcos, aeroplanos, automóviles) y que los *medios* estarían en relación con los nuevos materiales (hormigón armado). La casa entendida como una máquina que se habita, la evolución de la economía y la técnica formularían necesariamente la revolución arquitectónica.

Le Corbusier, junto a los apacibles constructores de la razón

Abatida la historia de las formas que sustentaba la arquitectura del eclecticismo, recuperada la función como signo elocuente del progreso, los defensores del «espíritu nuevo» podían, como los filósofos del siglo de las luces, erigirse como verdaderos constructores de la *razón* y del *progreso*. El romanticismo alemán se había transformado con evidente autoridad en un coto cerrado a todos los territorios de la «cultura» (*volksgetts*), y Francia, como depositaria y heredera del siglo de la razón, trataba, en los incipientes años veinte, de colaborar al «espíritu de los tiempos», acotando su referencia histórica: libertad e igualdad adquirirían unas cotas diferenciadas en el entorno de la nueva sociedad de masas. Centroeuropa, y de manera elocuente Alemania, prestaba al nuevo movimiento (movimiento moderno en arquitectura) las formas necesarias para su expresión (neoplasticismo, expresionismo, purismo...), que, asociadas al espíritu francés de la razón y la lógica, abonarían el campo experimental donde desarrollar el pacto social con la nueva y emergente sociedad industrial; precisamente entre dos polos de nacionalismo antagónicos

(Alemania y Francia) es donde se fraguan los argumentos ideológicos y expresivos del «nuevo espíritu» que fundamenta el movimiento moderno de la arquitectura. Descolonizados los privilegios del arte burgués, el lienzo del pintor rompe las limitaciones del cuadro para inscribir el nuevo alfabeto de la *revolución cubista* del espacio y las revelaciones iconoclastas de la *abstracción*. Libertad e igualdad van a encontrar su interpretación plástica precisamente en el desarrollo que verifica la visión de los artistas hacia la nueva sociedad.

«Libertad» frente a las ataduras de la norma ecléctica vigente, «igualdad» para hacer posible la construcción de los códigos de la producción en serie, serán vectores ideológicos del nuevo modelo que asume el movimiento moderno. Le Corbusier, al modo de proceder de Splenger, intentará recoger de las grandes civilizaciones, de manera especial del mundo griego, los elementos arquitectónicos con los que configurar sus proyectos. Entiende el edificio como una gran abstracción (Villa Saboya), introduciendo al hombre a la manera de un «fantasma zoológico» que deambula por sus espacios como un espejismo de la biología; para Le Corbusier son los atributos del espacio los que configuran su conciencia y determinan el comportamiento de su conducta social (unidades de habitación). El hombre, por tanto, es un producto de su ambiente, de aquí la importancia que adquiere el diseño de la arquitectura donde habita.

Desde esta lectura, los arquitectos del racionalismo europeo se alejan de los conceptos que enunciaban los filósofos de la Ilustración, que entendían justamente al revés los principios de la determinación espacial sobre la conciencia; pero lo que comienza a dominar la Europa de las sociedades industriales no es la razón individual, sino la *razón colectiva*. La aceptación del pensamiento que Le Corbusier esgrime es precisamente, por haber intuido el puente como mediador formal, el haberse erigido en arquitecto universal para discernir la imagen de ese *arquetipo ideal* donde debía habitar el hombre del «espíritu nuevo» y elevar la *máquina* a la categoría de *idea*.

El artefacto, por la naturaleza de sus componentes mecánicos, permite proyectar de acuerdo con fórmulas simples (la casa es una máquina para habitar) y también sustitutorias (incorporación de nuevos prototipos en la producción en serie); Le Corbusier entendía la imagen de la máquina con un poder mayor de aquel que en realidad posee, llegando a creer que la evidencia racional de sus formas puede fácilmente sustituir a las normas funcionales del

habitar, pero, sin duda, el espacio de la arquitectura, más complejo en sus determinaciones ambientales, le impediría construir en la realidad sus falaces analogías.

El modulator, una tautología humanista

Entre los exégetas del humanismo arquitectónico contemporáneo Le Corbusier se ha manifestado siempre como uno de sus más declarados defensores, pero esta defensa de los valores humanos no ha pasado de ser una hipótesis programática. El diseño del espacio en el proyecto de Le Corbusier se transforma en especulación metafísica; su espacialidad se formaliza en los códigos lineales de la abstracción que, con tanta destreza, supo administrar mejor en sus edificios que en el lienzo o en la escultura, convencido tal vez por su acendrado «platonismo» de que en la espacialidad arquitectónica todo está permitido cuando se busca el bien por encima de todas las cosas. Sus obras, adornadas por el brillo que emana de los dogmas de la razón y alentadas por su fe especulativa, se imponen en su época más por la convicción de su espíritu crítico que por la belleza de sus formas o el uso confortable de sus espacios.

De esta tensión que marca el debate entre razón y sentimiento, abstracción y expresión, Le Corbusier pretende universalizar las fórmulas desde las que intuye el nuevo hábitat para el ser humano; el modulator, uno de los gestos publicitarios más conseguidos para la difusión de su pensamiento, se ordena como un canon euclidiano, con la pretensión de hacer universales los tamaños de las cosas, las funciones y los usos, sin detenerse a meditar en la reflexión que ya J. de Maistre había precisado con indiscutible lógica: «La obra maestra del razonamiento es descubrir el punto en el que hay que dejar de razonar.» El modulator como operador de proporciones concluyó apenas había rebasado los territorios de Francia.

Le Corbusier, arqueólogo de sensaciones clásicas

En Le Corbusier el principio racional de la arquitectura, es decir, aquel postulado donde la razón prevalece sobre la fantasía, es conceptualmente ambiguo. La capacidad de ilustrar los datos funcionales con resortes plásticos alcanza en la mayoría de sus obras una dimensión eminentemente escultórica de manera peculiar en los

elementos más redundantes de la estática del edificio como es la estructura (unidad de Marsella, Palacio de la Asamblea-Chandigarh), haciendo patente, al mismo tiempo, la búsqueda de una «clasicidad racional», que intenta destruir el viejo código clásico, con el diseño de emblemáticos elementos arquitectónicos (escaleras, pilotes, terrazas-jardín, chimeneas...). Su simbología se manifiesta cargada de connotaciones plásticas de los movimientos de la vanguardia (constructivismo, neoplasticismo, cubismo...), pero atendiendo a enriquecer su «mensaje racional», que nunca deja de invocar a los usos, la funcionalidad y la economía constructiva en la unidad de un único material (hormigón armado). Le Corbusier, como el pintor abstracto, parte de un principio de unidad espacial construible, de imágenes mínimas, articulando los elementos más complejos mediante una combinatoria seriada, a la manera del arquitecto griego cuando distribuye las columnas. Esta capacidad de hacer patente los elementos arquitectónicos de forma significativa en el discurso general de la composición arquitectónica vincula a Le Corbusier con los «arquitectos revolucionarios» del siglo ilustrado, para los que el texto «descriptivo» del edificio era más importante que su propia «construcción»; esta adhesión al relato formal y la predisposición con el vínculo clásico transforman algunos de los aspectos de su obra en una narración plástica cargada de cierto «pintoresquismo racional».

La silueta de Le Corbusier, sin lugar a dudas, queda prendida en la historia para explicar una parte de la nueva imagen de la arquitectura. Simbolizó, sobre el soporte de las necesidades humanas, al mayor número de referencias plásticas que en su tiempo acaecieron. Su espacialidad fluía de la certeza mecánica de la razón con los ritmos impenitentes de la serie y de la tosquedad bruta de la materia. Sus proyectos reflejan más el principio de unos espacios sin tiempo que una respuesta a las contingencias de su época. Su capacidad de seducción imbuía esperanzas en un período donde los espacios de la arquitectura se armaban en los astilleros de las formas. Se acercó a los «lugares» de su tiempo, arrancando los ritmos simbólicos y las formas herméticas que los formalizaban. Sus ideas: «En condición de ideas permanecieron. Vinieron a pedir el ser, y se les rehusó»⁵.

1987

⁵ Paul VALERY: *El alma y la danza*.

Coderch o la lógica de la contención en la arquitectura

CON JOSE ANTONIO CODERCH ME UNIA UNA SINCERA ADMIRACION POR SU RELEVANTE CONTRATO MORAL CON LA VIDA, POR LOS testimonios de manifiesta lucidez en el trabajo como arquitecto y también por el pacto que en el ejercicio de tal proceder logró alcanzar entre el «eco constructivo» y la «expresividad de la materia», territorios todos que circundan o se inician como itinerarios para descubrir la naturaleza de las cosas, y también de la arquitectura de nuestro tiempo.

Alejado de las conductas en boga, las cuales, entonces como ahora, se esfuerzan por consolidar el pedestal del arquitecto y no de la obra de la arquitectura, pienso que supo adivinar el lugar donde discurrir el nacimiento mismo de las ideas para encontrar el significado entre el construir y el habitar. Dentro-fuera, vacío-lleno, artificio-naturaleza no dejan de ser para él anécdotas de una polémica fragmentaria, porque su obra nace de una reflexión coherente, cuya respuesta atiende a formalizar un gesto unitario para con la arquitectura, precisamente allí donde materia y forma sólo aspiran a reproducir el encuentro con su tiempo.

Ensayó el lenguaje de la arquitectura racional y su correlato espacial, y lo realizó, a la manera de los artífices que trabajan el metal de Corinto, con minuciosidad y templanza.

La mirada, según testifican, parece que estuvo siempre cerca o junto a la herramienta del agrimensor al medir para ordenar la simiente de la tierra. Coderch, arquitecto de mirada limpia, dominó la abstracción expresiva del espacio como presupuesto previo para adquirir oficio, libertad formal y conocimiento de los materiales donde modelar la tercera dimensión. Sus propuestas arquitectónicas unen la austeridad con una exquisita finura constructiva, el rigor del programa y la medida en su precisa escala. Su espacio viene avalado por un lirismo frío en el tratamiento de los materiales, que se

complementa con un cierto vínculo de religiosidad abstracta en la manera de relacionar las formas.

Ninguna nostalgia antihistórica, ninguna condena de la tradición constructiva; su arquitectura, despegada de toda subjetividad mesiánica, no manifiesta el menor deseo por ilustrar de «belleza» sus espacios. Se esfuerza al modo de los grandes artesanos por dejar patente una *morada* digna para el espíritu que los anima. Concibe el espacio de la arquitectura como un acontecer que ha de tener intensa vida propia al margen de la fruición del objeto construido, pues en ello radica la belleza, y su poder de expresión, que ronda no pocas veces con la mitología original del inconsciente.

Su obra fue producto de una *reflexión*: un edificio nunca debe ser el soporte material para la pedantería o el dogmatismo de la forma, simplemente ha de ser un lugar por donde pueda discurrir la decencia y el sentido común de quien lo habita. Llegó a captar que la *evolución del espacio* se hace posible cuando éste se transforma en lugar para la existencia. «Propósito reflexivo» y «actitud ante el cambio» están adobados con el estímulo del *trabajo*, reducto último de la voluntad donde definitivamente se puede troquelar el vacío.

Dedicó gran parte de su vida a entender que el espacio por donde el tiempo de los hombres discurre ofrece diversificadas «variables», y en tan enconado entretenimiento apenas encontró cobijo. Ahora, ante estas *exequias expositivas* con las que se suplen tan solitarias soledades, podemos contemplar cómo su obra de arquitecto se presenta no como una fuga en busca de caligrafías formales, sino como la de un explorador profundo horadando la realidad como un testimonio ejemplar donde a veces aurea la buena arquitectura.

Rememorar en estos tiempos la vida y la obra de José Antonio Coderch me confirma en mi admiración inicial y me revela de modo evidente aquel juicio de Novalis: «El primer hombre es el primer visionario. La mirada fresca de un niño vale más que el pensamiento del vate más consagrado.»

1989

Luis Moya, un maestro en el recuerdo

POR SEGUIR UNA CIERTA NOMENCLATURA CONVENCIONAL QUE DE ALGUNA MANERA PUEDA DIFUMINAR EL SENTIMIENTO DE VACIO QUE toda partida definitiva conlleva, señalaré que la obra del profesor y académico Luis Moya Blanco es heredera de esa rica y significativa tradición arquitectónica del *buen oficio de la edificación*. Fue sin duda un arquitecto que aprendió con soltura el manejo de la escuadra y el compás sin caer en la tentación de ser sólo un *técnico exagerado*, pues supo comprender con buen grado de racionalidad que estos instrumentos, escuadra y compás, eran sólo mediaciones técnicas para lograr la solidez y composición del edificio.

Poco se sabe de la dimensión humana e intelectual del maestro de obras ilustrado, del profesor y del arquitecto que ha encarnado la figura de Luis Moya, fuera del ámbito de un reducido número de amigos y de discípulos agradecidos, entre los cuales me encuentro. Envuelto en el silencio alrededor de las aulas, confundido por los testimonios de sus espacios, Luis Moya discurre como un personaje rodeado por la bruma de la duda o el elocuente desprecio de los pragmáticos de acción arquitectónica. Mito y antimito de su íntimo quehacer.

La obra de Luis Moya, la más esencial, se desarrolla en una España nada fácil, ni siquiera para los elegidos. Sus primeros esbozos vienen iluminados por las trazas de otras civilizaciones, testigos, tal vez, de raíces infantiles, manifestándose como objetos llegados de la otra orilla del tiempo. Entre los rasgos de esta otra temporalidad, encajarían propuestas como el faro de Colón, el monumento a Pablo Iglesias o el Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional, arquitecturas en las que siempre subyace una relación con los basamentos para las ceremonias del culto y el concepto de perennidad de la obra arquitectónica, consciente sin duda de que en las trazas de la arquitectura, «la mayor diligencia del arquitecto debe ser en orden

a la estructura de los cimientos». La intención predominante en la obra de Luis Moya, como lo fuera en Wolfín, ha sido la de la *emulación*; dibujante precoz y observador ensimismado, dispone de una capacidad para contemplar las cosas que le permite indagar sobre el carácter intrínseco del espacio arquitectónico a través de los materiales y de su naturaleza constructiva, y esta vinculación edificatoria le lleva al respeto de las fuentes, cuyos expedientes conoce como pocos; aunque es cierto que la historia de estos espacios no los pueda desligar de sus vínculos como «historia del espíritu», también en estos perfiles me parece que sigue siendo válida la referencia a Wolfín. Edificó la mayor parte de su obra en torno a una época que se caracterizaba por un marcado espíritu de desolación y ruina motivadas por la violencia innecesaria y desasosegada que consolidan las guerras, y esta simultaneidad en el tiempo de la construcción de sus espacios le ha contaminado como arquitecto de una «escenografía de exaltación», pero tal acusación por sí misma no es indicativa y su arquitectura no puede leerse iluminada sólo por los rasgos de los tiempos en que fue dibujada o edificada o por el comprensible desdén de los que sufrieron la injusticia.

Sus proyectos y edificios se manifiestan como procesos lógicos de una *construcción uniforme*, sin otra variación que los adjetivos que interpone el tiempo sobre el espacio. Constructor intuitivo, sabe enlazar con la mejor escuela de arquitectos españoles, desde los anónimos maestros medievales a los Egeas, Gil de Hontañón, Villanueva, Gaudí o Antonio Palacios.

Presentes están en sus proyectos las síntesis kantianas entre intuición y sentimiento, dentro del amplio campo de la fruición estética. Humanista de conocimientos profundos, acotó su obra entre dos parámetros clásicos, renacimiento y barroco, que por los años en que construía sus edificios más importantes, aparecían como alivio cultural a las incursiones truncadas del movimiento moderno, al que sin duda no prestó mucha atención ni devoción, salvo algunas referencias coyunturales, actitud que privó a la arquitectura española de un eslabón histórico no asumido por ningún otro arquitecto de los que cronológicamente deberían haberlo realizado.

Arquitecto de unos espacios aislados en el tiempo, bien trazados y contruidos, «arquitecturas de emulación», sin impugnar a las vanguardias de su tiempo proyectó sus edificios ligados a las leyes lógicas de la construcción. Manifestó con el modelo de su obra, las

cualidades de su vida, aquellas que confieren al hombre los atributos de rigor en los planteamientos intelectuales, atención irónica para el juicio de las cosas, cultura integrada de manera orgánica y acusada imaginación teórica.

1990

Diálogos en la arquitectura *

EN MAYO DE 1983 Y EN MARZO DE 1984 PROLOGUE DOS TEXTOS DE ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA PARA SENDAS EDICIONES DE Summa. *Años más tarde, durante un curso de postgrado que dictara en nuestra Facultad de Arquitectura invitado por Rafael Iglesia, tuve la oportunidad de escucharle, de intercambiar apasionadas opiniones acerca de la circunstancia arquitectónica contemporánea y de grabar varias de esas sesiones con destino al reportaje aquí publicado.*

Repasando ahora mis primeras notas sobre Antonio —después de haber seguido su evolución intelectual, tras conocerlo personalmente y honrarme hoy con su amistad—, caigo en la cuenta de que los conceptos vertidos en aquellas ocasiones no han perdido prácticamente su vigencia. Tal vez porque el contexto general de España y de la Argentina haya consolidado durante los últimos años la atmósfera política y cultural que entonces se insinuaba, quizá porque el pensamiento de Fernández Alba se haya fortalecido en la dirección elegida (seguramente por ambas razones), lo cierto es que, salvo insignificantes cambios —una palabra aquí o allá—, he creído preferible presentar a Antonio a través de aquellas mismas reflexiones. ¿Un símbolo de continuidad y permanencia en medio de tanta mudanza intrascendente? Puede ser. En todo caso, si el gesto encierra algún mérito le pertenece a él, que lo ha inspirado.

Antonio Fernández Alba —uno de los raros españoles que en el jardín de las delicias socialdemócratas se resiste a mutar en europeo— se opone a participar del banquete tardomoderno, y nos ofrece para ello razones lo bastante firmes y contundentes para ser meditadas con atención en un país y en un medio que, como el nuestro, es un almacigo siempre ansioso por recibir cualquier clase de siembra experimental. Y como tal tipo de ensayos, en los países periféricos, se limita a reflejar con precisión especular los movimientos realizados en el centro, su resultado inevitable es el divorcio más inexorable y la distorsión más absoluta respecto de la identidad cultural de la nación.

(*) Entrevista realizada en Buenos Aires por el arquitecto Alberto Petrina para la revista Summa, publicada en el núm. 259, de marzo de 1989.

Quizá sea por ello que la lucidez tozuda y solitaria de este salmantino, nada dispuesto a ceder ante el brillo falso de la actual banalidad disciplinar, nos atraiga como una fuente en la que siempre puede saciarse nuestra sed de aguas no contaminadas. En medio del bullicio de cocktail que hoy se alza desde las corrientes hegemónicas de arquitectura, el parco silencio que surge de la introspección y de la sólida experiencia de su obra constituye un bálsamo reparador. Su arquitectura, sus escritos y su participación en los movimientos artísticos e intelectuales de su patria están signados por la coherencia y el rigor. En lugar de exhibir dibujos —por otra parte estupendos— en las revistas de moda prefiere colocar allí sus ideas, casi nunca cómodas. En vez de correr tras los halagos —a su alcance— de la exitosa comparsa internacional, se atrincheira con seca dignidad en la tarea de continuar ampliando con su arquitectura la gran tradición nacional de España.

No es poco lo que, para nosotros, señala su conducta. Ni poco ni frecuente. Por todo ello es que Antonio vuelve a ser huésped privilegiado de estas nuestras —sus— páginas.

Alberto Petrina: *Antonio, hace años que soy un consecuente lector de buena parte de tus textos, por lo que me precio de conocer lo bastante tu posición como para ir directamente al grano. Y como, además, no creo posible reflexionar ni poco ni mucho sobre la arquitectura sin referenciarla en forma directa al contexto en que la misma se desarrolla —contexto geográfico, desde ya, pero también cultural, político, social, económico, tecnológico—, podríamos comenzar a partir de la actual circunstancia española.*

La España socialdemócrata ha alcanzado sin duda logros meritorios: la conquista de una sólida democracia, el afianzamiento de las instituciones, el camino hacia una integración cada vez más estrecha con una Europa que hasta hace muy poco le daba la espalda. Ahora bien, este idilio europeo tiene un correlato innegable en el mundo de la arquitectura, en el diseño de la ciudad y en la formulación teórica y crítica de la disciplina que, a mi juicio, conlleva también una inquietante perspectiva: aquella que señala la eventual ruptura de la continuidad histórica y cultural del arte urbano-arquitectónico español, o sea, el abandono de toda una rica y multifacética tradición espacial y constructiva propia a cambio de una anestesiante indiferenciación internacional.

Pero bueno, quisiera que nos dices tu versión personal sobre el asunto, esto es, si consideras que la descrita es una situación real y, de ser así, si ella obedece o está ligada a la presente atmósfera política general de España.

Antonio Fernández Alba: *A pesar de la distancia que separa a Buenos Aires de Madrid, haces un análisis más que exhaustivo de*

nuestra actual situación. Efectivamente, hay entre nosotros una cierta mirada hacia Europa cargada de un gran complejo de inferioridad, un afán por incorporarse aceleradamente y a cualquier costo a una realidad circundante de la que hemos estado prácticamente excluidos, hasta en lo que hace a los aspectos fundamentales del desarrollo cultural contemporáneo. Y creo que esta aceptación ciega es un tributo que mi país paga a cambio de su incorporación al banquete mercantil que, en definitiva, representa tal integración.

España, tanto por su ubicación geográfica cuanto por su historia, es un cruce de diversas y significativas culturas, una nación heterogénea en sus manifestaciones plásticas y arquitectónicas. La nueva acción política a la que te refieres —avalada desde distintas posiciones de izquierda— indudablemente no ha considerado en profundidad tal realidad, o, si lo ha hecho, la ha subordinado a los intereses derivados de este dominante paneuropeísmo. Pero es necesario consignar también que ni siquiera es el modelo europeo el que, a la postre, intenta reproducirse. El modelo europeo está penetrado de un cansancio ya histórico, y su imagen no es suficientemente brillante. En todo caso, su rol es el de servir de puente o de elemento intermediario respecto del verdadero paradigma hegemónico representado por el modelo norteamericano. Es de allí de donde provienen los arquetipos, y aún diría que su importación es directa, ya que, por lo general, casi no se recurre al filtro crítico de la cultura europea. La actual arquitectura española mira anhelantemente hacia Nueva York, Chicago o Los Angeles, y algunos de nuestros más señalados arquitectos reproducen dichos patrones con una soltura y una efectividad que a veces superan las de los mismos originales. Claro está que en una estructura cultural como la española, que posee una solidez y una cimentación de siglos, este tipo de traslado automático produce una gravísima alteración sobre los propios modelos ya consolidados, una atmósfera de adulteración a todo nivel. Naturalmente, no espero que mi lectura de la situación sea compartida por muchos en una profesión cuyos miembros más conspicuos se hallan cada vez más preocupados por procurarse buenos *curricula...*, cuando los buenos *curricula*, hoy, se construyen en función de los valores de imitación ligados a estas arquitecturas hegemónicas.

Hay aquí, no obstante, algo más que apuntar. Esta actitud de generar *curriculum* lleva implícita la posibilidad de adquirir obra, de poder realizar trabajo, de obtener encargos, de tal manera que, según

mi criterio, quienes asumen tal postura están prácticamente impedidos de mirar al proyecto en su cualidad más intrínseca: no pueden abordar el proyecto del espacio de la arquitectura porque se hallan comprometidos persiguiendo las fórmulas que los conduzcan por el atajo más seguro a su verdadero fin, los beneficios de la adquisición de obra. Al mismo tiempo, cuanto más limitada es la capacidad de crecimiento del medio en que se mueven, más desesperada se torna su superficial búsqueda y más decidida su adscripción al modelo hegemónico que les permitirá acceder a la reducida cartera de valores económicos de su sociedad. En mi país, al menos, se hace muy difícil trabajar desde una perspectiva crítica a tal *status quo*. Y algo similar sucede en el resto de las modernas socialdemocracias europeas: hay toda una forma de producir el espacio y de generar la imagen que es bien mirada, y hay otra que no. Creo que tu pregunta apuntaba a esto, ¿no?

A. P.: *Sí, y era una pregunta completamente interesada, ya que entre nosotros se está librando, desde hace casi una década, una batalla sin cuartel en la misma dirección. Pero volvamos a nuestro tema anterior. ¿No crees que la gestión urbana de muchas socialdemocracias ha caído, también, en actitudes de una banalidad irremediable?*

A. F. A.: Ciertamente. Hay un hecho —a mi modo de ver bastante significativo— que señala inequívocamente tal trivialización. Y éste es el abandono del concepto de plan en el campo urbanístico. Los aspectos positivos de la planificación urbana, aquellos que hacen a la meditación, a la reflexión sistemática, al proceso de racionalización del espacio de la ciudad, han sido sustituidos por la utilización de la imagen arquitectónica en su acepción más peyorativa y superficial. La causa de ello no es demasiado confesable, y hay que buscarla en la mayor celeridad de las realizaciones arquitectónicas, en la rápida eficacia de sus espectáculos, elementos que hacen directamente al rédito político necesario para conseguir resultados electorales favorables.

A. P.: *Sí, es algo que también ha sucedido aquí durante los años recientes. Ha habido un perceptible y sincronizado traslado —y no exclusivamente semántico— desde la idea de plan urbano hacia la de intervención urbana. Estoy de acuerdo contigo en que un plan implica —o, por lo menos, intenta— enfocar los problemas de la ciudad con un sentido de organicidad y de continuidad a través del tiempo que la «intervención» no posee. Esta última,*

por el contrario, se desentiende de toda consideración que se oponga a su carácter autónomo y fulminante, situación que, como muy bien afirmas, le permite efectuar una inversión política y espacial de rendimiento inmediato. No es casual que también entre nosotros se trate de una sucesión de actos puntuales de intervención urbana que evitan cuidadosamente toda referencia al concepto de planificación, y que tales actos sean el resultado de convenios bilaterales que reflejan la cordialísima entente establecida entre gobiernos socialdemócratas: el del presidente Alfonsín y los de España, Francia y Suecia. Pero como estas famosas intervenciones no han sido llevadas a cabo, no podemos juzgarlas más que in absentia.

A. F. A.: Es interesante esto que apuntas, ya que, al fin y al cabo, es una de las formas de asumir las relaciones entre política y arquitectura, o entre política y urbanismo. Sin duda, este tipo de intervenciones parciales que no contemplan las consecuencias colaterales que ellas mismas provocan sólo puede generar fenómenos de cosmética urbana, jamás de verdadero ordenamiento. Y pese a ser consciente de que el concepto de planificación connota situaciones ambiguas y, en ciertos aspectos, aún desastrosas, lo prefiero a estas actuaciones individuales omnipotentes, sobre las que no se ejerce valoración crítica ni control alguno, ya que el encargo pasa del promotor —en este caso el político gestor— al ejecutor del diseño sin evaluaciones ni tiempos intermedios. Esta clase de proyecto estará siempre mal definida, porque no existen —o no revisten importancia— los mensajes por transmitir, y todo el esfuerzo se limita a que la obra se verifique. ¿En qué forma? ¿Con qué signo? ¿A través de qué lenguaje arquitectónico? A esta nueva raza de operadores le resulta completamente secundario, si no indiferente. Lo único que importa aquí es la concreción de una acción política, la verificación de tiempos y de contenidos de orden político.

A. P.: *Es bastante sugerente que, tal como señalaras antes, esta forma de trabajar sobre el espacio urbano constituya un elemento común a todas las socialdemocracias europeas, ¿no?*

A. F. A.: En efecto. Es algo perfectamente evidente. Basta echar un vistazo a las últimas arquitecturas realizadas en Berlín.

A. P.: *Así es. A mí esta formidable campaña publicitaria internacional que representa el IBA siempre me ha parecido un poco pretenciosa, siendo que el resultado final no deja oxígeno para tanta arrogancia: semeja más un depósito de maquetas 1:1 que un área urbana real...*

A. F. A.: Yo creo lo mismo: un verdadero e inmenso depósito de maquetas. Pues bien, tanto Berlín como Madrid o Barcelona, pasando por las últimas grandes intervenciones del gobierno de Mitterrand en París, reflejan hoy en sus arquitecturas esta estética de fachadas, esta permanente intención por banalizar respuestas y contenidos, esta aberrante interpretación que la política tiene de su cometido urbano.

A. P.: *Estaba pensando en tu afirmación anterior acerca de que no era nada fácil trabajar en la España actual desde una posición contraria a la imperante oficialmente. Por todo lo que acabas de apuntar —y recordando la ferocidad de muchos de tus textos—, se me hace que estás lo bastante aislado como para que muchos te acusen de pesimismo, aunque se trate de un pesimismo constructivo. Verdaderamente, tanto en lo que hace a tu obra como a tu pensamiento, se te ve muy solo respecto del discurso general de la arquitectura contemporánea española. ¿Es así?*

A. F. A.: Sí, creo que sí. El enfoque que le doy a mi trabajo, a veces casi artesanal, y la intención de mi discurso arquitectónico no son los más adecuados para protagonizar la construcción del espacio urbano en este tiempo político. Y esto no ocurre por presunción profesional. Más bien, soy consciente de encarnar un gesto de marginación personal, intuita, buscada, intencionalmente cultivada para seguir manteniendo, quizá, una actitud de libertad interior. Como comprenderás, tal postura no puede concordar con los parámetros y los mecanismos con que se mueve la comercialización de la nueva cultura arquitectónica. Claro que mi elección es un tanto crítica, y también adolece de suficiente desarrollo teórico; incluso puede atribuírsele alguna falta de perspectiva y de esperanza. De aquí, tal vez, cierto matiz melancólico ante una situación muy poco satisfactoria.

No es cómodo encontrarse frente a una política en la que uno ha creído o en la que ha invertido posiciones anteriores para comprobar que, en el momento en que ésta se verifica, sus efectos resultan inaceptables, y, de hecho, no consideran determinados aspectos del pensamiento que debieran integrarse naturalmente a tal instancia. Surge de ello una aguda sensación de decepción. Bueno, pero seguramente esto sea la consecuencia de una interpretación errónea de la acción política: a veces, lo entendemos sólo como un arte de lo posible, olvidando cierta falsificación de la realidad que también está

implícita en la gestión de nuestras democracias formales. Por lo demás, no debemos descartar alguna incongruencia entre los discursos individual y colectivo; en fin, creo que se trata de una dificultad presente en todas las sociedades contemporáneas: el modelo que suele regirlas está comprometido con situaciones que llevan a enajenar al hombre respecto de todas las actividades del espíritu crítico.

Pues bien, pienso que la actual circunstancia del ámbito europeo ha excluido por lo menos tres aspectos fundamentales para la afirmación de una labor consciente y racional en el espacio de la arquitectura: por un lado, se ha evitado cuidadosamente la crítica; por el otro, se ha desalentado el desarrollo de la teoría o del ensayo teórico y, en un tercer nivel, se ha eliminado la capacidad de generar ciertos territorios de utopía que contengan una posible capacidad de esperanza.

A. P.: *Me gustaría que expusieses más extensamente este último punto, ya que lo estimo fundamental también en nuestro caso.*

A. F. A.: A nadie se le escapa que la ausencia de crítica elude por completo el discurso de confrontación y de debate. En cuanto al tema de la teoría —y circunscribiéndola especialmente al panorama español—, buena parte de nuestros especialistas están más preocupados por ofrecer el espectáculo siempre cambiante del mercado de las formas, por analizar minuciosamente los productos que se nos ofrecen a la venta y por brindarnos esta suerte de anuarios y de inventarios de memorias parciales y de proyectos particulares de aquellos arquitectos que se interesan o se prestan para exhibirse de tal modo, antes que a ejercer su oficio a conciencia. Es así que nuestras revistas profesionales están repletas de fotos de maquetas magníficas, de imágenes de publicidad verdaderamente subyugantes y de información tan abundante como trivial. Pero aquel que quiera descubrir en ellas esa otra mirada oculta, sepultada, de la arquitectura..., no la encontrará allí. Ella no tiene voz alguna, ni grito, ni aun susurro para hacerse elocuente, para decir lo que debiera proclamar con todo énfasis.

Y, por último, está la cuestión de la condición utópica de la arquitectura, es decir, la posibilidad de concebir proyectos con un futuro más amplio. Creo que una sociedad que niega esta alternativa al campo arquitectónico está revelándonos la incapacidad del modelo político que la rige para generar un espacio de esperanza. Sus

paradigmas, en todo caso, están programados para tranquilizar la conciencia colectiva, para adormecerla y domesticarla. La arquitectura, en consecuencia, termina por hacerse cargo del rol anestésico que le reservan las democracias sociales europeas, estas democracias formales.

A. P.: *O sea, la máscara exterior del espíritu democrático, si no su misma tergiversación; un doble discurso preparado para despertar ilusiones y calmar angustias sociales, del mismo modo en que las dobles fachadas nos inducen a ilusiones ópticas...*

A. F. A.: Es que se trata exactamente de eso. El símil es válido hasta la caricatura. Esta arquitectura de fachada encarna admirablemente el vacío y la superficial estupidez de las propuestas políticas a las que tan bien representa. Ella ofrece exclusivamente una imagen consolidada exterior; en su interior subyacen los procesos más angustiosos y el espacio carece de esa cualidad que hace habitable de una forma poética la estancia de un hombre. Pero, claro está, tales minucias no forman parte del universo de preocupaciones de esta arquitectura. Por lo visto, el límite entre lo interno y lo externo, pese a los testimonios y a las luchas del movimiento moderno, continúa siendo una frontera infranqueable. Se trabaja entonces a partir de una emblemática de meros gestos, de ejercicios de estilo, de pura cosmética. Aunque para desgracia de los cultores de esta *manera*, su maquillaje arquitectónico resulta cada vez más indiferente a los grandes colectivos de las sociedades en las que operan.

A. P.: *Llegados aquí, querría plantear un asunto presente desde siempre en tus textos, incluso en los más antiguos: la exclusión de la idea de belleza de las consideraciones de la arquitectura contemporánea internacional, el riguroso exilio de la argumentación estética en esa práctica indiferenciada, amorfa, común a todas estas socialdemocracias demasiado autosatisfechas. Tu denuncia al respecto ha sido tan permanente como lúcida. Quisiera, pues, que nos detuviésemos un poco en el tema.*

A. F. A.: Desde luego. Siempre he sostenido que la destrucción que hoy observamos en el medio natural, en el entorno de la ciudad, en la fealdad de nuestras arquitecturas, es causa de la mixtificación y degradación general del sentido estético en el hombre de nuestro tiempo, paralela a la degradación ética y moral a que está sometido por la manipulación de los sistemas políticos. Y es que el sentido

estético forma parte del hombre como una necesidad social inherente a su existencia; la pérdida de la noción de belleza lleva consigo la adulteración del medio donde aquél desarrolla su vida: de ahí la preponderancia en el control del espacio físico por parte de los sistemas que monopolizan el poder, en el convencimiento de que una sociedad insensibilizada, atrofiada en su capacidad visual, estará mejor dispuesta a aceptar las decisiones de la oligarquía política o económica. Porque la estética, indudablemente, constituye una fuerza de acción que establece sus propios principios; además, posee una dimensión crítica que podría revelar los aspectos gratuitos y esotéricos de esa otra forma homogeneizada denominada «belleza» por la sociedad del consumo acelerado. Y esto es peligroso.

La incapacidad de belleza de la arquitectura contemporánea, a mi juicio, reside en la imposibilidad que tienen los actuales mecanismos de producción del espacio para generar el concepto de lugar, de sitio, de morada. Resulta evidente que sólo pueden crear ámbitos de tránsito, aptos para el comercio y el intercambio de objetos: vivimos en una sociedad de trueque permanente, no de morada constante. Sería, pues, una incongruencia el pensar que el arquitecto pudiese definir un espacio plásticamente habitable cuando se le pide un artefacto que debe mutar sin respiro —cambiando su imagen, su configuración, su contenido, su color— para poder entrar en la licitación del mercado de las formas. Hay un acelerado acortamiento en los tiempos de uso de un determinado signo, de un determinado símbolo formal, de una determinada manera arquitectónica; no pueden ser demasiado duraderos. Por el contrario, deben ser perfectamente asimilables y reciclables para poder desprenderse de ellos inmediatamente. Es decir, la falta de adhesión a la forma, a la definición precisa del espacio, constituye hoy un mérito redituable. Se han logrado crear estructuras neutras: la neutralidad ha pasado a ser una de las características singulares de la arquitectura de la sociedad contemporánea.

A. P.: *Coincido contigo. Y resulta un enemigo casi inasible, ¿no crees? Es peor que la hostilidad, que la agresividad. Por lo menos uno sabe cómo reaccionar frente a ellas, generan algún tipo de respuesta activa, pero la neutralidad..., es una opción paralizante.*

A. F. A.: Efectivamente. La neutralidad diluye las posturas, estableciendo una situación libre de tensiones en la que sólo puede

surgir la muerte por sospecha. No hay allí elección de lucha, ni de oposición, ni de heterogeneidad alguna. Y, al homogeneizar todas las posibles opciones ambientales, el espacio pierde su cualidad de dimensión. Es por eso que la idea de abstracción, propia del primer movimiento moderno, vuelve a imponerse artificial y obsesivamente. En cambio, aquellos otros conceptos realmente adecuados para este fin de siglo —tales como los de lugar y de morada— están ausentes no ya de la estructura de los espacios urbanos, sino también de los planteamientos más inmediatos de habitación.

A. P. *A un español que se obstina en continuar siéndolo y que, como en tu caso, lo demuestra mediante la persistente manía de construir según las mejores tradiciones de su tierra, esta imposición de un manierismo internacional amorfo, inodoro, insípido, debe de resultarle revulsiva, ¿no es así?*

A. F. A.: Tú lo has dicho. Pero es ese discurso indiferenciado, neutro, el que resuena y obtiene eco en el seno de los grandes consejos de la administración burocrática en los que se deciden las imágenes que conviene imponer a la ciudad. Ahora bien, Alberto, quiero decirte que este diálogo que estamos manteniendo apenas puede darse ya —y hacerse público— en ciertos sitios: en las orillas, en las márgenes del mundo, allí donde su difusión no sea demasiado relevante para los dueños de la buena opinión internacional. Son pensamientos disolventes por los que, seguramente, en otro lugar seríamos acusados vaya a saber uno de qué..., de tantas absurdas acusaciones, ¿no?

A. P.: *Bueno, no estés tan seguro de que tal reacción sea sólo patrimonio del Centro. Recuerda la vocación metropolitana y cosmopolita de esta ciudad, su desesperación patética por ser, si no una colonia formal, al menos una factoría cultural obediente y juiciosa. Te equivocas si piensas que la crema batida del mundo arquitectónico porteño, siempre tan bienpensante, tan comme il faut, dejará de desaprobador o de descalificar el tenor ideológico de nuestra conversación.*

A. F. A.: Sí, es cierto. Resulta desalentador comprobar la capacidad de penetración que poseen los mecanismos de producción arquitectónica contemporánea, la fuerza que tiene el imperio para infligir, incluso sin la menor violencia, los prototipos que lo representan. Lo más grave es que tal imposición subrepticia termina siendo presentada y requerida como una verdadera demanda social.

Me preocupa enormemente la incapacidad de la crítica para vislumbrar otras opciones, me preocupa que estos arquetipos imperiales sean, además, fervientemente reclamados...

A. P.: *¿Por las provincias?*

A. F. A.: Sí, como un maná del cielo. Esta arquitectura de los postmodernos, de los tardomodernos o de los neomodernos viene a ser como un Plan Marshall destinado a desarrollar el nuevo espacio de la ciudad. Es prácticamente imposible acceder a la generación de arquitectura si no es por medio de tales patrones. Al menos en España. En realidad, todo este universo reflexivo, este mundo ideológico, surge de la gran matriz europea, pero la práctica concreta la ejecuta Norteamérica. Tal capacidad de acción, incluso de realización de la utopía, es lo que le otorga el predominio necesario para poder imponer el modelo hegemónico.

A. P.: *En parte, sí. Pero habrás de reconocer que ello viene a sumarse a su previa, consolidada y más general condición de potencia imperial. Porque también el mundo periférico actuó los sueños utópicos europeos con anterioridad —la ciudad iberoamericana como prueba del ideal renacentista, Brasilia y Chandigarh como experimentos del movimiento moderno—, y ese gesto anticipatorio no nos valió ninguna consideración que superase a la que se debe a cobayos bien dispuestos.*

En todo caso hay diferencias sustanciales que apuntar entre los ensayos llevados a cabo por la modernidad ortodoxa y los que ahora nos plantea la postmodernidad. En las grandes revoluciones plásticas figurativas protomodernas, así como en el desarrollo del propio movimiento moderno, la estructura ideológica precedió a la conceptualización y a la manipulación crítica que pudo establecerse a posteriori. Hoy sucede exactamente lo contrario, como muy bien lo señalaste anoche en tu conferencia, al comparar la arquitectura actual con la música enlatada: ahora se define previamente el perfil ideal al que debe adherir la obra, se trabaja sobre el fantasma de una idea que luego se viste con el ropaje más conveniente.

A. F. A.: Es precisamente así. El proceso de producción de la arquitectura contemporánea es, en todo, análogo al de la música enlatada. Primero se realiza la maqueta, más o menos independientemente de un análisis previo de mercado, y se estudia sobre ella la imagen más apropiada para el lugar en cuestión, partiendo de los símbolos y de la connotación que se espera transmita la futura

espacialidad: se trata de percibir qué porcentaje de modernidad será capaz de asimilar el proyecto; a continuación, la maqueta es publicitada en las grandes revistas, al tiempo que se imprimen los folletos de propaganda. Cumplido este imprescindible ritual, estamos en condiciones de afrontar lo accesorio, es decir, la construcción misma. Una vez erigido el objeto, se desplegarán todos los demás recursos de la liturgia, de la retórica sobre la imagen e incluso las posibilidades de extraer de todo ello las ideas ausentes en el momento de su proyecto.

A. P.: *Casi parece la fundación de una nueva religión...*

A. F. A.: Exactamente. Es una especie de adoración idolátrica de la materialización de una idea que, en verdad, ni siquiera existe. Es la reverencia hecha hacia un preconcepto vago, difuso, neutral, que no acusa ninguna situación específica y que intenta servir bajo cualquier tipo de valor y gestión.

A. P.: *En cualquier lado, no interesa con qué clima ni para qué gente...*

A. F. A.: ¡Vaya prevención la tuya! A quienes escogen este camino la gente les importa un ardite. Vuelvo a mi descripción. Se trata, pues, de conseguir objetos indiferenciados, sin determinación alguna ni inclinación que los haga proclives a ningún peligro de ensimismamiento: en una palabra, deben ser neutralizados en todos los niveles, de tal manera que puedan ser llenados de significados intercambiables. En realidad, vienen a cumplir el mismo rol destinado al contenedor: un espacio inerte, neutro, pendiente de ofrecer al mercado los servicios que exija la demanda económica y, además, adaptado a una rápida evolución que admita la permanente variación de usos. En cuanto a los contenidos —si es que podemos hablar aquí de tal cosa—, tampoco pueden ser específicos, sino transitorios e inertes. La gente que usará estas arquitecturas no necesita de ninguna fijación, puesto que se despliegan delante de sí los recursos de una telemática que la liga inmediatamente a un código de lenguajes y a una interferencia de valores totalmente ajenos a la contemplación del espacio. En un sentido, todo este proceso de neutralización espacial ha superado los límites planteados por la estética de la abstracción.

A. P.: *Seguramente, aunque por el camino del absurdo. Ahora bien, Antonio, a mí no me cabe en la cabeza que esta epidemia se haya desatado de la noche a la mañana, sin avisos ni síntomas previos. Por el contrario, cada vez*

más me inclino a sostener que el virus de esta triunfante neutralidad, de esta codiciada indiferenciación, se encontraba ya presente —aun bajo otra apariencia— en el pensamiento axiomático del movimiento moderno...

A. F. A.: Estimo que sí y que, en algunos aspectos de la cuestión, debo coincidir contigo. Pero creo que aquella simplificación contenida en ciertas imágenes del movimiento moderno buscaba, más bien, una eliminación de lo superfluo por un principio de moralidad ascética respecto de los medios expresivos. Había una necesidad de «limpiar» de objetos innecesarios toda una herencia estética cargada de una simbología fundamentalmente pequeño-burguesa, como la que representaba el desarrollo del eclecticismo de fin de siglo; se trataba de abandonar un lastre de elementos simbólicos que para entonces no significaban nada, que sólo eran ya simples accesorios, tanto en sus contenidos estructurales como constructivos y, por supuesto, en su sentido compositivo. Tal necesidad de limpieza, de búsqueda de la esencialidad, llevó naturalmente a que la función, la razón técnica, adquiriese la calidad de una auténtica tautología. En ella residía el símbolo de esta arquitectura, su valor emblemático, su economía expresiva, su capacidad de comunicación. La función integraba, así, toda una serie de valores heterogéneos que estaban dispersos en las arquitecturas anteriores. No debemos olvidar que el movimiento moderno buscaba unir, fusionar, encontrar una coherencia; todo ello lo llevaba al intento de un estilo internacional..., aunque, en realidad, haya sido la sociedad de los grandes monopolios la que haya alcanzado esa meta.

A. P.: Bueno, pues a eso mismo iba. Aquella aspiración universalista del movimiento moderno incluía, congénitamente, la idea de una arquitectura destinada al Hombre genérico —con una mayúscula que arrasaba con cualquier particularidad posible—, y no al hombre de éste o de aquel lugar, con determinadas tradiciones y costumbres diversas de las de otros sitios, con un perfil social y cultural perfectamente establecido y discernible. Ratifico y preciso, entonces, mi aseveración anterior: ¿no encuentras que, en tanto modelo internacional, el movimiento moderno contenía en sí el germen de la presente neutralidad, de la asexuada indiferenciación que tan vigorosamente denuncias en la arquitectura actual?

A. F. A.: El juicio es totalmente válido.

A. P.: Pareciera ser que sí. Por mi parte, nunca he aceptado este noli me tangere de que se ha rodeado al movimiento moderno, esta pretendida

intangibilidad abistórica que le permite juzgar, crear y transformar desde la altura de un podio, que, a su vez, no puede ser rozado siquiera por la brisa de una crítica. Contrariamente, pienso que la modernidad debe aceptar su cuota de responsabilidad ideológica como cualquier otra corriente artística o intelectual. En el baile no se puede oficiar permanentemente de bastonero; a veces, toca bailar.

Ahora, Antonio, si bien continuando con el hilo conductor de nuestro diálogo, quisiera plantearte un asunto para el que quizá no espero respuesta. Somos muchos los que consideramos que tu obra, tus textos, tus conferencias en nuestra Facultad, constituyen un discurso que sirve como pocos a la dilucidación de nuestras indagaciones del momento. Es un caso prácticamente aislado si consideramos a los españoles que nos han visitado en los últimos tiempos, y único —excepción hecha de Giancarlo De Carlo— si mencionamos a los europeos en general.

A. F. A.: Qué curioso, tú diferencias a los españoles de los europeos... Debo suponer que no es algo inadvertido, ¿o sí?

A. P.: *De ningún modo. Claro está que lo hago con la mejor o la peor de las intenciones, según de qué lado de la raya se mire. Pero vos no vas a tomarlo a mal, como podría ser el caso, por ejemplo, de un Bofill o un Bohigas. Tu resistencia a dejarte avasallar por la neutralidad internacional te hermana naturalmente con nuestras propias luchas. Se trata, al fin y al cabo, de una resistencia a la disolución, a esa perversa generalidad que no debe confundirse con la innegable grandeza del patrimonio cultural universal, sino que busca diluirse en aquella indiferenciación inconsciente a que nos referíamos antes. Por ello nos parece importante tu elección y tu porfía por continuar pensando y actuando como español: no sólo porque reconocemos allí una opción moral, sino, y fundamentalmente, porque coincide con nuestras actuales preocupaciones. Pese a algunos desconciertos de la hora, España posee una conciencia nacional y cultural estable, sólida, ya colocada en la historia. Nosotros, en cambio, trabajamos aún en la consolidación de tal unidad y de tal conciencia. Pero todavía no la hemos conseguido... y podríamos no alcanzarla nunca. En todo caso, depende de nuestro propio y exclusivo esfuerzo. ¿Comprendes el porqué de nuestras coincidencias?*

A. F. A.: Sí, claramente. Aunque, como tú mismo sostienes, éste es un tema en el que no caben respuestas. Si las hay, no son fáciles, y, por lo demás, no podrían nunca ser dadas desde una sola dirección, ¿no? Creo, en definitiva, que ciertas actitudes son siempre personales. No me parece que puedan darse de otra forma; al menos es mi

circunstancia. Tales posturas no se hallan agrupadas en ningún tejido que posibilite ver cuántos son los que comparten, no digo ya un mismo sistema de pensamiento, sino una misma posición. En mi caso, te contestaría con una frase de Cervantes que refleja, con suficiente nitidez, esta elección de libertad individual que uno puede adoptar para trabajar en una determinada actividad de la experiencia humana: «Libre nací y en libertad me fundo.» Pienso que este principio de la libertad es uno de los rasgos más característicos de una actitud de marginación o soledad. Claro que, en determinados momentos, es preferible vivir en el más estricto exilio personal que en esos territorios dominados por la concupiscencia de las formas. Al menos intento que ésta sea mi norma profesional. Como ya dije antes, se trata de una postura de marginación consciente, aunque no de marginalidad.

A. P.: *Tus extensos viajes por Iberoamérica te han permitido informarte de la realidad del continente sin intermediaciones. Por lo demás —y como recién señalara—, la decidida intencionalidad nacional presente tanto en tu percepción estética y técnica como en tus aportaciones teóricas hace que tu experiencia adquiera un valor agregado, adicional a su valor intrínseco, para quienes, como nosotros, queremos a toda costa determinar libremente nuestra manera de ser, de estar y de obrar en esta tierra americana y en este tiempo que nos contiene. Es por ello que nos interesa sobremanera conocer tu opinión sobre el actual panorama de la arquitectura y del pensamiento arquitectónico en América Latina.*

A. F. A.: Permíteme entonces comenzar por decir que, al menos para mí, no existe una sola América Latina, sino varias, y que encuentro en ellas notables diferencias. La Argentina, por ejemplo, posee una sólida tradición en el campo teórico y crítico de la arquitectura, y de esto somos especialmente conscientes los arquitectos españoles de mi generación, ya que, durante toda la década de los sesenta, nos hemos nutrido a través de las traducciones al castellano realizadas en Buenos Aires, así como mediante el contacto con la propia dinámica del pensamiento disciplinar argentino.

México, Chile y Colombia forman también parte importante de este grupo de países que cuentan con una activa comunidad intelectual, que no sólo trabaja en la práctica de la arquitectura, sino que, además, está interesada en el desarrollo de una teoría que permita configurar un análisis de la espacialidad americana. Según mi

impresión —y más allá de algunas situaciones singulares y aún valiosas—, no es posible encontrar una dimensión teórica similar en el resto del continente.

Pero, volviendo al caso argentino, en la presente y ya apreciable corriente de renovación del pensamiento arquitectónico local, encuentro valores teóricos que se apoyan en una sedimentación filosófica y en unos presupuestos culturales bastante más elaborados que los que acostumbran a exhibir la crítica y la historiografía europeas (allí, muchas veces, suele hacerse periodismo historiográfico antes que historia). En tal sentido, creo que los aportes argentinos, por su nivel de información y de reflexión, pueden asimilarse a la mejor producción teórica que hoy día está formalizándose en Europa, en forma especial a la generada últimamente por los italianos.

En cuanto a la práctica, resulta visible, junto a la obra de varios profesionales que trabajan con una gran calidad de diseño y ejecución, la adscripción de otros a las múltiples variables ofertadas por el repertorio internacional. Como es natural, los códigos expresivos que utilizan estos últimos impiden diferenciar su arquitectura de la que hoy día está en boga en cualquier lugar del mundo. A mi modo de ver, este panorama ciertamente heterogéneo puede llegar a esclarecerse e integrarse razonablemente a partir de la contribución efectuada desde el campo teórico e histórico, cuyo desarrollo resulta, como ya señalé, realmente notable.

Pero tú hiciste hincapié en el espacio y en el tiempo, y el tema me interesa muy especialmente. Siempre he pensado que Wright y Gaudí fueron las dos grandes figuras de la arquitectura mundial moderna: el primero porque hizo la lectura más valiosa de la espacialidad contemporánea; el segundo porque nos puso en contacto con las formas del inconsciente. Y fijate que, curiosamente, ambos se distinguieron por construir espacios, frente a otros que ponían su énfasis en los tiempos. Creo que en esta disociación espacio-temporal radica uno de los grandes divorcios de la arquitectura actual.

A. P.: *Porque hemos pretendido ser modernos respecto del tiempo, pero no hemos desarrollado aún la modernidad específica de nuestro espacio...*

A. F. A.: Exactamente por eso. Es así que aquellos arquetipos norteamericanos de los que hemos hablado se transforman en estereotipos y generan la miseria ambiental más absoluta. Y es

también a causa de ello que las ciudades actuales producen una sensación caótica. Han perdido el espíritu de civilidad que dio origen a la *polis* griega.

A. P.: Pareciera haber llegado el tiempo de la reflexión. Y sospecho —es verosímil— que tal ejercicio de reflexión provenga, esta vez, de nuestra América. Christopher Alexander se refirió en algún momento al Tercer Mundo y sus «culturas inconscientes de sí mismas», quizá en espera de que la «racionalidad» las despertase de su letargo. Nuestro Claudio Caveri le contestó magistral y parabólicamente: «Tal vez suceda lo contrario: que el Tercer Mundo despierte de su sueño utópico a ese mundo de los “conscientes y racionales”».» Nosotros, al menos, sentimos llegada la hora de decir nuestra palabra, de hacer escuchar la voz de la región. Es el momento, por decirlo con la feliz expresión de Toynbee, de la «irritada introspección».

A. F. A.: Has hablado de región, y esto nos lleva a un asunto que se aproxima a tal concepto. Me vino a la memoria aquella actitud de resistencia que algunos teóricos proclaman desde una supuesta postura regionalista. Claro que se trata de una posición diferente, pero... podría llegar a confundirse con tu planteo que creo apunta, más bien, a una mirada interior, a una mirada vuelta hacia lo nacional, hacia las propias esencias.

A. P.: Bueno, Antonio, nombrémoslo: estás pensando en Frampton y su regionalismo crítico, ¿o no?

A. F. A.: Sí, claro, a él me refiero. Pero, ¡vaya!, me parece un ejercicio salido más o menos de las aulas escolares para dar respuesta a una inquietud de índole probablemente subjetiva, porque, de no ser así, uno no podría explicarse cómo puede alguien poner en el mismo cesto a arquitectos como Utzon, Isozaki o Botta, en un verdadero festival de formas que pretende dar una respuesta que se acomode a todas las constantes internacionales.

A. P.: ¿Sugieres acaso un gesto de..., digamos, oportunismo?

A. F. A.: Pues sí, académico.

A. P.: Es que la intención de Frampton..., bueno, no tengo por qué calificarla, pero, en todo caso, proviene del Centro. Como comprenderás, tenemos fundado derecho a sospechar de cierto paternalismo cultural. Pero, en última instancia, se trata de una actitud que no coincide con la nuestra, que no

tiene nada en común con este fermento que vos comentabas haber percibido en el nuevo pensamiento arquitectónico argentino.

A. F. A.: Vuestro regionalismo, si es que de ello hablamos, es un regionalismo beligerante, totalmente ideológico, de fuerte referencia contextual; una postura hacia la interioridad para producir, desde las propias estructuras, el desarrollo de una espacialidad y de una estética más coherentes con la realidad americana, ¿no es así?

A. P.: *Lo has expresado a la perfección. A propósito, Antonio, ¿no te quieres incorporar al movimiento? Serías uno de los pocos españoles bienvenidos.*

A. F. A.: ¡Hombre! Pensaba que ya formaba parte de él...

A. P.: *Sí, desde luego, por derecho propio. Pero quiero volver sobre tu anterior definición, esa de «regionalismo beligerante». No rebuyo el término —más bien me entusiasma—, pero es bueno aclarar que nuestra intención fundamental no es confrontar. Ello implicaría un impulso negativo, sujeto finalmente a las reglas de un sistema de pensamiento que rechazamos. Por el contrario, nuestra actitud supone un gesto de afirmación de la realidad americana a través de otras formulaciones espaciales, de otra crítica y de otra teoría del espacio. Ahora bien, esta nuestra realidad y esta nuestra manera de definirla y aprehenderla entran en colisión inexorable con las formas culturales propuestas por el primer mundo, y aunque nuestra intención básica no sea el choque;... pues, bueno, tampoco estamos dispuestos a evitarlo, si de hecho fuese necesario.*

A. F. A.: Entonces no queda sombra de duda: definitivamente, vuestro «regionalismo beligerante», le queda el nombre, no encaja en los cálculos de Frampton.

A. P.: *Me parece que no. Pero aún puede señalarse otra divergencia sustancial, otro ingrediente que él excluye de su receta y que, en cambio, constituye la sal y la pimienta de la nuestra: se trata del valor que los latinoamericanos seguimos otorgando a los mitos y a todo un mundo de onirismo mágico, superviviente a la imposición de la razón y muerto desde hace siglos en Europa. Y ello, no obstante, Europa creció a través de su mitología hoy sepultada. Piensa en el laberinto, en esos antiguos mitos griegos preclásicos que surgen de la noche de los tiempos y que alimentan toda aquella arquitectura arcaica, que desembocará, siglos después, en el clasicismo. Ese universo mítico y fundante acaba en el renacimiento, diluido bajo la luz del humanismo: cuando el hombre entroniza su razón, los dioses huyen. Si algo hubiese quedado,*

recibirá el golpe de gracia durante el XVIII, a manos del iluminismo. Europa mató sus mitos, pese a que por su intermedio construyó su cultura, sus nacionalidades, su actual unidad. Pero nosotros, Antonio, recién estamos edificando nuestra historia moderna. Es por ello que nuestra contribución cultural y arquitectónica no puede basarse en los mismos principios que sustenta el Centro. Porque nuestros mitos están vivos, nos acompañan cotidianamente.

A. F. A.: Debo decirte que coincido totalmente con tu exposición sobre el tema. Es más, la estimo reveladora. Por otra parte, creo que en este aspecto de la destrucción del mito debemos considerar, a la par de la circunstancia europea, la influencia hegemónica del poder económico representado por Norteamérica. Los Estados Unidos constituyen un territorio que desconoce la acumulación del tiempo. Han desplazado al mito, pero, a la vez, tampoco cuentan con una historia sedimentada. Y es esta falta de acumulación del tiempo la que hace que se viva en una actualidad permanente. Además, es perceptible una falta de referencia concreta a las cosas que los mantiene en una perpetua simulación de efectos, lo que los lleva, en consecuencia, al desconocimiento del principio de acumulación de la verdad. Es así que, en cuanto se hacen protagonistas en la escena de la imagen arquitectónica internacional, aquella actualidad permanente y esta ausencia de veracidad terminan por imprimirle al espacio de la arquitectura una atmósfera de impostura y de mutación constante. Finalmente, estas características de la modernidad —recicladas desde la estructura del pensamiento norteamericano— son ideas que surgen en los inmensos desiertos de aquel territorio, desiertos donde la gente habita en esos grandes campamentos que son sus ciudades. La transitoriedad, la continua necesidad de simulacro hacen que estas arquitecturas adquieran una aterradora uniformidad cosmética.

A. P.: *Uniformidad cosmética y enmascaramiento.*

A. F. A.: Sí. Es allí que aparece el tema de la doble fachada que, entre otras cosas, constituye la analogía transparente de una doble moral. Yo las llamaría la moral de la decadencia y la de la modernidad. La primera practica la nostalgia casi como un ejercicio activo; en cuanto a la segunda, estaría anclada en esta manera de entender la arquitectura desde los parámetros de la propia cultura. En tal sentido resulta interesante volver sobre tu planteo acerca de la destrucción o de la muerte de los mitos, relacionándolo con el análisis de la producción del objeto arquitectónico y del espacio en la

sociedad industrial, una sociedad dedicada al consumo acelerado, a la productividad en serie, al cambio incesante. Aquí el individuo no puede investir a la espacialidad de sus imágenes singulares para hacer de ella un instrumento de comunicación simbólica. Es que los mitos, las fiestas, los rituales colectivos en la sociedad de consumo dirigido pasan a ser un producto más del intercambio comercial, suplantándose en ellos un elemento enormemente significativo: su valor antropológico (valor que sí encontraba su lugar en las antiguas culturas, o lo encuentra aún en los mundos culturales periféricos). Al establecerse esta desvinculación se rompe el principio de comunicación simbólica y se llega a un campo de nihilismo ideológico. De ahí que la arquitectura siempre genere ideología, y de ahí también la necesidad de una crítica que contrarreste estos supuestos completamente negativos para la espacialidad contemporánea.

El actual simulacro arquitectónico naufraga en una trivialidad ya irremediable: todo se reduce a meros ejercicios de composición de fachadas; éste es el único soporte que entra en debate. No se penetra más allá ni se quiere saber más nada. Como los bizantinos, hemos vuelto a centrar la discusión en el dudoso sexo de los ángeles.

A. P.: *Aunque de hecho no hemos hablado de otra cosa, quisiera que dedicases una última reflexión a tu modo particular de pensar, sentir y obrar la arquitectura, señalando la forma concreta que ese modo adquiere a través de tu trabajo.*

A. F. A.: Hay un bellissimo pasaje griego que narra la creación del ánfora y que dice: «Esta fue concebida para poder mitigar la sed futura.» Pues bien, tal concepto de temporalidad debiera diluir en un cierto anonimato el rol del autor respecto del espacio. Es más importante configurar un ánfora que permita beber en cualquier tiempo que otra que, por responder a la moda, cumpla mal su cometido. En cuanto a la dimensión profesional de mi trabajo, creo que podría reducir su definición a tres vértices sobre los que se fundamenta: la materia, que pretendo trascienda de la propia naturaleza de su origen; la luz, como metáfora de la inteligencia que ilumina, pero, además, como elemento que posibilita la plena y efectiva vigencia de la materia, y después el espacio. De esta abstracción —el espacio—, de este hecho físico —la luz— y de esta realidad —la materia—, integrados a través del pensamiento, está constituida mi arquitectura (o intenta estarlo). Y también de

la inquietud contenida en el verso de Hölderlin: «Poéticamente habita el hombre sobre la tierra». Esto último me marca plenamente. Quien no vive poéticamente soporta alguna miseria. De la misma manera que nuestro mundo espiritual necesita paz interior, el cobijo donde uno se refugia —la casa, y también la ciudad— ha de tener poesía y coherencia. No en vano, para mí al menos, la arquitectura es un servicio. El servicio de construir un lugar para uso y disfrute de la gente.

1988

PARABOLAS CON LA MATERIA

(Nombres y formas para los tiempos del espacio)

La mano como huella del hombre
en los tiempos largos de la historia

Manolo Millares, frente al rito
y contra toda ceremonia

Sobre el barro cuarteado de la meseta de Castilla

Zurbarán: visiones de la Jerusalén celeste

De la poética neoplástica al revisionismo normativo

El obelisco frente al laberinto

Geografías en el espacio vacío

Crónicas de la mirada o los enigmas del recuerdo

La mano como huella del hombre en los tiempos largos de la historia

Cada lugar tiene su propio tiempo
Harold ROSENBERG

A COSTUMBRADOS, COMO ESTAMOS, A LAS INTERPRETACIONES LINEALES DEL ACONTECER ARTISTICO, CUALQUIER REFLEXION QUE trate de implementar una actitud más global e interdependiente puede suscitar el recelo de las consabidas y no pocas veces consagradas analogías formales, funcionales o compositivas, o el recurso, y no precisamente del método, de volver a insistir sobre la retórica reduccionista que entretuvo en la década de los cincuenta a los críticos, artistas y arquitectos en una búsqueda infructuosa de la «integración de las artes», tratando de resucitar el viejo ideal platónico de formalizar un universo donde no aparezca fealdad alguna.

Hoy podemos comprender que muchas de estas consideraciones se debían, en parte, a cierta incapacidad y funcionalidad del lenguaje crítico, o a su inclinación panfletaria, muy característica de la época, que buscaba en una escalada no exenta de cierto oportunismo integrar de nuevo el arte en el círculo de la irrealidad.

El arte, hemos aprendido algo después, es un proceso de conocimiento y compromiso del hombre con su realidad; no es un hecho tan gratuito y marginal como a veces se ha insinuado, sino una necesidad que ayuda a construir el mundo y a transformarlo con los propios materiales de la realidad; de aquí que el objeto de producción artística en nuestros días no se pueda ver como un objeto aislado, sino que se intente interpretar su apariencia espacio-temporal como una forma de la estructura de la historia, en el sentido que se acostumbra a orientar hoy determinados enfoques artísticos.

Situaciones radicales de la crítica eluden la temporalidad en la obra de arte, justificándola por un análisis más descriptivo del «compromiso»; el arte del compromiso no deja de ser, en última instancia, una confusión semántica de la época, tan alucinante como

lo fue en otros períodos, donde se pretende encontrar, si es que existe, la diferencia entre *significado* y *forma* en la obra de arte.

De una obra como la de Eduardo Chillida, poco o nada se puede decir, si no es a riesgo de caer en periféricas insinuaciones críticas; época la nuestra de éxtasis o amenazas, de complicados y retorcidos discursos para señalar torpemente lo que es evidente en las cosas entre sí y en su relación con los hombres. De nuevo aparece el escultor Chillida rodeado de paráfrasis en torno a su obra, en esa confusa ceremonia que, con cierta temporalidad, reclama la apologética artística, cuando no otro tiempo de acontecimientos. Malraux lo señaló con cierta ironía cuando inauguraba la «Exposición A. Malraux y el Museo Imaginario».

Muchos documentos, libros, fotos [...] me conciernen. No tendré tiempo para estudiarlos. No importa; pienso lo que pensaba Picasso de sus exposiciones: todo esto concierne a alguien que se llama como yo.

No hay nada que añadir al trabajo y a la obra de alguien sobre quien como Eduardo Chillida se ha elaborado tanto discurso, y en un tiempo como el nuestro, en que, como señalaba M. Foucault, «las novedades son imposibles y las tradiciones están comprometidas». No obstante, no resulta fácil acercarse a contemplar su obra sin dejar acotado, aun a riesgo de insistencia, algunas sugerencias que me proporciona la meditación en torno a su trabajo

Suele ocurrir con bastante frecuencia, y máxime hablando de un escultor, retrotraer el análisis de la obra escultórica a una de sus manifestaciones más evidentes, el espacio, eludiendo o marginando una de sus dimensiones más esenciales, el tiempo, precisamente la dimensión que proporciona y hace posible su realidad al espacio. El tiempo de reflexión que encierra la obra de E. Chillida hace patente cómo la escultura, lejos de ser una referencia a otros lenguajes o modos de expresión, constituye un sistema autónomo de signos que por sí mismos integran una de las formas permanentes de organizar el espacio; también esta temporalidad inscrita en la obra nos adelanta con bastante precisión ese encuentro con el tiempo que viene caracterizando algunas de las corrientes procesuales del arte contemporáneo. La tendencia al proceso dentro de las corrientes contemporáneas del arte no está haciendo otra cosa que enfatizar el fenómeno

temporal como algo intrínseco a la propia obra; la decadencia del objeto como obra de arte, la escasa valoración hacia las formas del espacio por las que discurre la arquitectura hoy, la hostilidad a la obra bien hecha..., en parte está justificada por el marcado interés en el proceso como reflejo de un fenómeno temporal.

Aunque, por otro lado, esta reflexión no sea un hecho explícito de nuestros días, por mucho que pretendan reseñarlo los conceptuualistas actuales, la idea temporal ya estaba implícita y lo adivinaron con gran sutileza los cubistas al utilizar la *simultaneidad* como visión integradora del fenómeno múltiple y disociado que refleja el lienzo cubista; la simultaneidad, como se sabe, es un fenómeno temporal. En la obra de E. Chillida, a diferencia del cubismo que disociaba en el tiempo y recomponía en el espacio, asume una integración espacio-temporal, y es precisamente esa cadencia reflexiva, esa meditación temporal, lo que permite la materialización espacial que reflejan sus obras; no es el tiempo de la improvisación, sino el del lento entendimiento el que favorece la ordenación en el nuevo objeto figurativo de la síntesis de «objetos tradicionales y objetos originales» implícitos unos y otros en una espacialidad de inédita comprensión. No es la pirueta formal de lo antiguo y el elenco novedoso de la vanguardia, es el tiempo largo de la historia implícito en la forma tradicional el que asume la capacidad de generar el espacio transmitiendo en el espacio su *tiempo de reflexión y conocimiento*, haciendo posible que se desarrolle el espacio en libertad de expresión en tal grado que podríamos señalar que el tiempo no prefigura el espacio, sino que hace posible su interpretación. La búsqueda en las formas más primigenias de la cultura vasca o sus encuentros con el mundo natural dejan huellas patentes en sus trabajos de este tiempo largo de la historia.

El espacio materialmente construido posee sus propias leyes; el tiempo, lugar imaginario, nos trae con la heterogeneidad de sus alusiones la configuración de múltiples realidades espaciales. El espacio se configura como respuesta concreta a una alusión temporal; mediante su análisis, realización y confrontación, reconstituimos su origen, sus funciones, su proceso, como reflejo evidente de un amplio espectro temporal. ¿Acaso la vida del hombre no es puro fenómeno temporal, aunque su referencia inmediata sea el espacio?

Se ha insistido bastante en que el fenómeno del espacio es cuantitativo mientras que el del tiempo es cualitativo, y que es este

valor cualitativo el que tiende a transformar la cantidad en cualidad; por eso la interpretación del espacio escultórico se hace a través de la mirada temporal y es precisamente esta visualización temporal la que nos permite extraer los valores significativos de la obra.

Dentro de esta óptica, la mirada a los trabajos de E. Chillida nos hace patente una obra con mayor condensación de tiempo que de materia; es precisamente este proceso temporal condensado en la obra el que obliga a una interpretación y un recorrido de sus espacios; no es fácil una lectura integral, ya sea ésta por planos o por volúmenes; sólo la «simultaneidad (y no de los aspectos aparienciales) puede permitirnos contemplar en el tiempo todo el valor significativo de cada una de sus obras (análisis que nos lleva a concluir que la clave interpretativa de un signo no puede deducirse únicamente de su forma, como con harta frecuencia se pretende establecer).

Francastel lo enuncia con bastante precisión en el campo figurativo de la pintura:

El pensamiento no surge de ningún orden formal preestablecido, a nivel de expresión, ni siquiera ningún orden formal es suficientemente necesario como para ser determinante.

Como todas las artes, cada una con sus procedimientos específicos, constituye un sistema de significación irreductible a cualquier otro, y, no obstante, sometido a las mismas leyes de inserción en la realidad y en el pensamiento que rige en todos los otros códigos constituidos de una manera permanente en la medida en que materializan una conducta, es decir, un modo de ser del hombre.

La meditación en el tiempo que nos propone la obra de E. Chillida nos revela un espacio no sujeto a ningún requisito formal; es la materia transformada por la acción reflexiva e intelectual del hombre; sus espacios abriga las formas más primarias de las protoarquitecturas; su tiempo no refleja ni las apocalipsis en las que se encierran las épocas en crisis, ni las utopías retóricas con las que se aderezan los nuevos cambios, dominada la materia, enriquecido el espacio con las energías que existen en el hombre, la mano como huella del hombre en los tiempos largos de la historia.

La dimensión olvidada del arte en general o deformada por sus sobreañadidos retóricos recupera su dimensión esencial a través de la inserción del tiempo.

Ejercicios de conocimiento y compromiso

No ha transcurrido aún mucho tiempo desde que las actitudes de fidelidad a una estética, o a una retórica, clasificaban y distinguían el arte como grande y verdadero frente a otros ejemplos, cuya distinción se adjetiva como menor y decorativo. Fue debido a la abstracción, ese fenómeno de síntesis en el conocimiento y de economía formal en la expresión, que en el campo del arte se codificaba como objeto decorativo, menor de posibilidades y de fruiciones estéticas, porque nada representaba o nada significaba.

Hoy podemos comprender que muchas de estas consideraciones se debían a cierta incapacidad y funcionalidad del lenguaje crítico, y en última instancia a los problemas del lenguaje en general para comunicar con fidelidad los procesos del conocimiento humano.

El arte, a nuestro juicio, se nos manifiesta no sólo como instrumento o herramienta del pensamiento, sino como expresión de la propia estructura del pensamiento. Juicio bastante distante de aquel que categóricamente niega el valor del conocimiento en el arte contemporáneo, tal vez porque en sus juicios asigne a los valores del conocimiento códigos con significado, y el arte se transforma así en representación significativa o simbólica, en un gesto emblemático del conocimiento.

El arte es un proceso del conocimiento y compromiso del hombre con su realidad; las clasificaciones lógicas o metafísicas, racionales o irracionales, los enfoques y encuadres estéticos, racionalismo, expresionismo, surrealismo, neoplasticismo, aparecen como manipulaciones taxonómicas, como clasificaciones de operadores críticos que mantienen a los procesos del arte como categorías marginadas de la cotidianidad del hombre o la proclaman como valores complementarios de sucedáneos aristocráticos en la existencia poética de los hombres.

El arte es una necesidad humana que construye su mundo con materiales de la realidad; el objeto artístico no es un producto aislado que pueda ser interpretado en su apariencia espacio-temporal, es una forma manifiesta de la propia estructura de la historia.

Ante estas reflexiones, la obra de Eduardo Chillida se presenta como ejercicio positivo de conocimiento y compromiso de nuestra época, como construcciones que ordenan las solicitudes y demandas del mundo actual. La función del tiempo en su obra adquiere una

dimensión sin intermitencias y sin coaliciones. Un tiempo de libertad, de reflexión y conocimiento que hace discurrir a la obra al margen de la prisa, la novedad o la ficción. Libertad, reflexión y conocimiento, tres necesidades amputadas en la temporalidad del hombre contemporáneo.

Su espacio, según la vieja tradición europea, viene medido por los cánones de una geometría euclidiana que lo transforma en pura arquitectura donde el espacio sin uso se hace habitable. Sus relaciones topológicas nos proponen un espacio no especializado o funcionalizado, sino un espacio que viene determinado por su propia estructura.

El contenido de sus formas aparece como ejercicios prácticos o proyectos sin límites, sin finalidades pragmáticas, dispuestos para ser asumidos por las contingencias de la realidad del hombre. Saltando las correctas normas de los suspicaces, de los epígonos o los mixtificadores, estos ejercicios de conocimiento y compromiso que construye Eduardo Chillida nos invitan a *resistir*.

1973-1977

Manolo Millares, frente al rito y contra toda ceremonia

Decir cosas enteras y libres de una forma brutal
es ponerse al filo de la muerte, que igual nos resucita
Manolo MILLARES, 1959

NO SON LOS TIEMPOS QUE CORREMOS MUY PROPICIOS PARA ACOTAR LA BIOGRAFIA DE LOS HOMBRES DE NUESTRO TIEMPO A TRAVÉS de visiones próximas, de sensaciones subjetivas o de los sentimientos íntimos para dar una visión más inédita de la persona y la obra objeto de su estudio. Ni tampoco mis razones personales ofrecen caudal suficiente para descubrir aquí evaluaciones objetivas que pudieran incrementar la taxonomía estética, ya iniciada, en una obra, como la de Manolo Millares, tan estremecedoramente rica en sus posibilidades plásticas como esforzada en su corta existencia en «decir cosas enteras y libres de una forma brutal», que es tanto como proclamar y descubrir la verdad entre la mentira, la ignorancia o la pura convencionalidad del existir cotidiano.

Por otra parte, resultaría incómodo para su recuerdo realizar apologías innecesarias o justificaciones aproximadas de una realidad patente en su obra. Por el contrario, desearía dejar constancia en estas apresuradas notas de un hecho significativo, en mi opinión personal: la trama ética que engloba su vida y obra, la lucha entablada contra la mentira de su época, el esfuerzo por hacer eficaz y poder describir la verdad de su tiempo a través de su pintura.

Para decir la verdad, nos lo recuerda en uno de sus textos de 1959: «Hay que empezar rompiendo, que así antes se construye el porvenir». Romper para barrer la mentira y oscurecer la ignorancia, dos fuerzas que se inscriben sin desmayo en la sociedad en transición que vivimos. Describir la verdad fue obsesión poética, trabajo esforzado y pasión en la vida y obra de Manolo Millares; con intuición de privilegiado artista, supo reconocerla en una época caracterizada por la confusión establecida.

Acercarse a la verdad fue siempre causa de litigio dentro de las relaciones humanas: «Tradicción nuestra es presentar las cosas con pelos y señales: lo que se ve y lo que no, pero se advierte sacar la

momia de su saco, el gusano asqueroso de su sitio; traer a secar los ataúdes reales a un sol de sombras humedecidas bajo el gran catafalco.»

El período de ruptura que les tocó vivir a Manolo Millares y demás pintores de la década de los cincuenta estaba vinculado a un proceso del arte que por entonces enunciaba sus primeros apartados: cambio de la función del arte y el papel que el artista debía adoptar en la sociedad, función transformadora y actitud crítica. Toda transformación viene como consecuencia de un análisis crítico del entorno existente, de aquí su denodado esfuerzo en busca de una realidad más racional, de una verdad más consecuente con lo que el arte establecido consolidaba.

Su pintura intenta inscribirse en el pensamiento humano y lo hace desde sus principios más generales, apareciendo en su obra todo el espectro de reflexión en torno al hombre y reflejándolo a través de sus signos; las huellas de su biografía quedan implícitas en los desairados espacios de destrucción, las estrechas fisuras de la angustia o los esperpentos desolados del entorno social que reseña.

A través del signo, el arte de nuevo recuperaba su vieja tradición de hacer patente el significado de los sentimientos del hombre, también de las leyes que regulan o deforman sus relaciones; así parece intuirlo, cuando escribe:

Mis desgarrados trapos para bien de la esperanza tienen su callejón y su salida erigidos en barricadas, como la tienen igualmente —por fortuna, para el arte— todos los artistas de hoy que miran más a la grama que a las nubes.

La inscripción caligráfica de sus cuadros, la presencia de la materia rompiendo el plano tradicional del cuadro, la economía de color, son todos datos compositivos que tienden a introducir al espectador en una comunicación tensa, cuando no dramática, del significado de sus signos y su íntima correlación con el contexto social donde se realizan.

En ningún momento dejó de tener valor y señalado coraje para pintar su verdad; el recorrido histórico de su vida y obra así lo confirman. Sufrió de la negligencia de los poderosos, a los que no halagaba, y la incertidumbre de los débiles, de los que nunca se aprovechó con engaños que le beneficiaran; así parece confirmarlo cuando escribe: «Soy yo quien reclama aquí una justa vida rozando

feudos a la nada; no importa la ojeriza que venga a reportarme». Bastante valor se necesita para soportar la arbitrariedad, el menosprecio y la injusticia por pintar con despojos y entrelazar desgarrados los pequeños restos del ser humano, por decir la verdad o aproximarse a ella.

Si pintar la verdad en el tiempo del hombre resulta difícil, angustioso es el descubrirla, porque ¿cuál es la verdad que merece la pena manifestar? Descubrir la verdad no es sólo producto de principios, asesoramiento de ideologías o estrechas convicciones, como escribió el poeta; a la hora de la verdad no son las ideologías las que cuentan, sino la conducta.

Al tiempo de Manolo Millares le tocó estrenar los códigos abstractos; su mundo estuvo inscrito en la no figuración. Su obra sufrió, como le ha ocurrido a la mayor parte de la pintura y escultura contemporánea, aceptar los grados de ambivalencia que lleva implícita la crisis de lo real, la desaparición del modelo, el encuentro en el vacío. Escribe:

La estética no tiene nombres para determinadas cosas que produce el artista hoy, porque la *anti* ha venido a ser más apremiante y hermosa, y los nuevos materiales —en función de los cuales se genera la obra— han descosido forros del mundo plástico, volviéndolos al revés.

Es evidente que la crisis de lo real, y por consecuencia el camino hacia la abstracción, se inicia bastantes años antes, hacia el siglo XVII, y sobremanera en el plano filosófico, donde se formularía el movimiento que rechazaría el postulado de que la idea o el objeto existan antes que su forma estética, circunstancia que, de alguna manera, conlleva a integrar en pura fruición pictórica o escultórica objeto y acontecimiento.

En la obra de Manolo Millares la disolución del tema aparece envuelta en la estructura propia del mensaje plástico; la misma pintura es auténtico signo semántico; su calidad material aspira a configurar significado a través de su propia acción pictórica. Su pintura, como la gran pintura contemporánea, no puede ser entendida si no se tiene en cuenta la intencionalidad de la conciencia, la continuidad entre lo real experimentado y lo real cognoscible. Como ha señalado con bastante acierto A. Michelson:

El criticismo, la estética y el arte mismo no pueden proseguir sin el reconocimiento de que existe una continuidad entre lo real como es experimentado y lo real como es cognoscible, y de que también existe un significado radicalmente inmanente en los signos no simbólicos.

Concluiría esta breve nota llamando la atención frente al rito y contra toda ceremonia que la obra de un pintor joven puede sufrir después de su muerte. Su obra puede ser manipulada, ya que no su vida, articulada, encofrada en los moldes de la retórica suficiente, integrada en la fácil cotización oportunista o simplificada en la recompensa de la ceremonia final, rito éste siempre renovado, para acallar la verdad, vencer su descubrimiento y enterrar definitivamente su testimonio. Convendría recordar sus escritos, una vez más:

Tal vez sea aún demasiado pronto para calificativos en tono de fijezas. Pero el arte actual se opone con energía a la fruta bonita y popular presentada como valedera y a su posible y falsa tarjeta denominativa; rechaza la manzana sospechosa y sin pecados.

Merece la pena que el trabajo de una vida y los enunciados de una obra como la del pintor Manolo Millares reciban el *justo lugar* y se incluyan sin alterar el rito y la ceremonia *en la realidad de su tiempo*.

A la realidad actual se llega mi libre protesta con el desgarramiento de las vestiduras, las texturas acribilladas, el fragor de las cuerdas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo, floreciendo de unas humildes sargas reservadas para este día.

1975

Sobre el barro cuarteado de las mesetas de Castilla

Construyo a mi corazón una tumba para que pueda descansar en ella; me encierro en mí mismo como una larva, porque afuera sólo hay invierno; me protejo de la tormenta con los recuerdos más felices.

F. HÖLDERLIN (*Hiperion*, I, 2)

SI DIFÍCIL Y CONFUSA RESULTA SIEMPRE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE UN ARTISTA, COMPLEJA E INDESCIFRABLE APARECE LA RIVALIDAD directa del arte y de la muerte. La muerte del artista se nos presenta como la destrucción de una revelación, pérdida que nos obliga de manera precipitada a delimitar fronteras y a concluir, en definitiva, en taxonomías formales donde poder incluir la obra construida. Pero el hombre que configura su quehacer artístico como un hecho cotidiano pocos lugares tiene para el recuerdo; los ídolos, como los mitos, al menos disponen de pedestal donde poder entretenerse en descifrar los hitos de su biografía.

No son los tiempos que corremos muy aptos para el recuerdo, si éste no viene avalado por la ideología y si con ella no se puede ganar la oportuna prebenda. José Luis Núñez Solé fue, en vida, un artista de gesto humilde, paráfrasis rodeada de lugar común, si se quiere, pero límite riguroso en el hombre que recordamos. Intentó esculpir su obra sobre el fondo de la nada, «sobre el fondo de la nada —como escribió Malraux—; la más humilde creación es un milagro, más tímida, pero no menos insólita, no menos fascinante»; tímida fue su obra, insólita su actitud, fascinante su quehacer de hombre de bien.

La biografía de urgencia que lleva implícita toda ceremonia del recuerdo lo sitúa como «artista adolescente» en un tiempo que adscribirse a la vanguardia era delito y el ser artista un desatino, época posterior a una guerra donde la muerte y la vida se entremezclaban en el mismo ámbito y el arte seguía concibiéndose como una enajenación autosuficiente.

Su mundo de artesano pacífico, heredando el mejor saber de la escuela castellana, hizo de Núñez Solé un escultor prematuramente consagrado, pese a las circunstancias de los tiempos. Conocedor a ultranza de las artes de la talla, contemplaba el arte griego no sólo como un modo de conocimiento, sino como la búsqueda en el

dominio de la experiencia que el escultor griego poseía sobre la medida, el espacio y la materia. Para aquellos tiempos, y sobre todo en aquellos lugares, aparecía esta actitud como la alternativa más precisa.

Las primeras de sus obras se manifestaban en la ciudad, cuando la integración de las artes reclamaba con radicalismo dogmático a la arquitectura su presencia protectora hacia las marginadas artes liberales. Su obra quedó, más que integrada, impuesta por una moda en la que nunca llegó a creer con demasiado entusiasmo. Revelar el alma de las cosas fue siempre oficio del artista y lo sigue siendo, aunque el artista, el alma y la manifestación de las cosas pertenezcan a otros presupuestos del acontecer humano.

Núñez Solé regresaba a Salamanca desde un París entretenido en nuevas aventuras plásticas; allí se dio cuenta de que H. Taine había sido destronado del altar académico: Hegel, Marx, entre otros, lo habían desplazado. El arte se disponía a enunciar otros modos de conocimiento y a configurar otras formas de expresión, pero indudablemente los espacios de su ciudad castellana no eran los idóneos para transcribir las imágenes de la nueva estética. Su obra se orienta por las normas de un expresionismo realista, más próximas a los trabajos de un Bourdelle o un Maillol que a las nuevas resonancias de un H. Moore, más ligado a la temática emotiva de un Rodin que a la síntesis unitaria de un Brancusi.

Su estancia en París le había permitido comprobar que el arte seguía buscando una nueva definición. Para algunos habría que buscarla en la realización de la obra como proyección expresiva: la naturaleza seguía sometida a la veneración vernácula que el artista siempre depositó en ella; otros, no obstante, habían aprendido la lección cubista: romper para analizar después y componer el cuadro. Ante una dualidad tan esquemática, y al mismo tiempo tan sugerente, la obra de Núñez Solé, como la de muchos artistas de su tiempo, opta por seguir ligada a una ruptura más gradual y menos violenta que la planteada por el cubismo. La construcción de sus esculturas estará vertida hacia la naturaleza como un modelo a imitar; el cubismo aprendido lo reproducirían sus trabajos en un proceso de síntesis aleatorio, que iluminaba a sus torsos como imágenes serenas y limpias del pasado, completándolas en alegóricas composiciones de marcado equilibrio. La obra de Núñez Solé en escasas ocasiones llegó a describirnos el vacío, ese vacío que Giacometti había llevado hasta

el límite extremo, la frontera próxima al absurdo, «la desesperación».

La escultura de Núñez Solé no aparece nunca como expresión desesperada; las gentes y objetos que rodean su mundo plástico recobran el gesto de la esperanza, del equilibrio. La espontaneidad del inconsciente quizá estuviera revelando la necesidad esperanzada de una generación que había sufrido en sus visiones infantiles los traumas de una guerra. La realidad por aquellos años era azarosa, desprovista de las formas convencionales, amputada de las razones que con el tiempo se hacen costumbre, temible porque apenas se perfilaba su rostro.

Núñez Solé, adolescente aún, ha recorrido demasiado deprisa las experiencias de una generación de artistas que en París han vivido aislados, moviéndose dentro de los cánones de una tradición académica, y que buscaban en la naturaleza una interpretación libre, y con este aprendizaje se instala en Salamanca. Un mundo de soledad le va a acompañar en sus primeros trabajos: ensaya técnicas diversas en la realización de sus esculturas, que alterna con trabajos ajenos a su mundo de artista; se preocupa y ocupa en gestiones más allá de los recuerdos que en realidad le hacen feliz.

De este período son muchos de sus grupos más logrados; la estilización decorativa no fue nunca una tentación fácil en el cincel de Núñez Solé; sus presupuestos escultóricos se acercaban más a un Malfray, en lo que este artista incide por buscar el movimiento y la monumentalidad, o en los estudios de Gimond sobre el rostro humano; también para Núñez Solé, «un busto debía ser la concreción de un drama interior, como lo era para Gimond un poema plástico que tenga como punto de partida un rostro, cuya parte de infinito nos revele».

Gran dibujante, no abandonó el análisis del natural; los apuntes de la ciudad en cierto sentido manifestaban un intento por acercarse a la arquitectura más allá del tópico integracionista. Su ciudad no ofrecía muchas alternativas al trabajo de un escultor; los tiempos de los Egeas o Gil de Hontañón habían pasado y su escultura se incorporaba como una emblemática provinciana, aceptada con la buena voluntad que de ella requerían los espíritus más sensibles; pese a ello, ni el espacio de la arquitectura ni la expresión escultórica tenían mucho que hacer en la configuración física de la ciudad; su obra se inscribía en una realidad geocultural, indiferenciada en el espacio e hipertrofiada en el tiempo. Salamanca, como postulado

cultural, ha sido un reducto lleno de vaguedades y tópicos reaccionarios, arbitrario y no pocas veces cruel para con la inteligencia y la sensibilidad del artista.

La obra de Núñez Solé quedó amputada en un lugar donde subsistir se presentaba para un artista como un acontecer heroico: sufrió de la soledad del medio, una de las enfermedades que reducen el espíritu del hombre, y estuvo entretenido y esforzado a veces en ejercitar el bello arte de esculpir, guiado por sus dotes de ancestral artesano. Su trabajo queda, como muchas de sus obras, entre la generosidad de su hombría de bien y su tímida acción por no romper con los iconoclastas de su época.

Trabajó alejado del aura del artista, del oportunista, del creador enfático; obrero ilustrado, anticipó con largueza y sin reseña histórica el trabajo del arte como compromiso sin ningún énfasis, pues fue su vida y no sólo la imagen de su obra la que construyó a diario el generoso entorno de su identidad personal, cabal y justa, pensamos hoy que herencia entrañable sobre el barro cuarteado de las mesetas de Castilla. Recuerdo a quien en vida se llamó José Luis Núñez Solé.

1976

Zurbarán: visiones de la Jerusalén celeste

Visión de San Pedro Nolasco, de Zurbarán

EXISTE UN CUADRO DEL PINTOR ESPAÑOL DEL SIGLO XVII FRANCISCO ZURBARAN QUE LLEVA POR TITULO *LA VISION DE SAN PEDRO Nolasco* o *La visión de la Jerusalén celestial*, y cuyas dimensiones responden a $1,79 \times 2,23$ m. Si bien este pintor ha sido tratado en esta emisión en algunas otras ocasiones, nos ha parecido oportuno insistir sobre la temática y algunas de las vicisitudes por las que discurre la obra de Zurbarán.

Un breve encuadre biográfico nos señala su nacimiento en 1598, en Fuente de Cantos (Extremadura), y su muerte en 1669, cuatro años después de la de Velázquez. Su aprendizaje lo realizó en Sevilla, y fue su tutor, como es sabido, el pintor Diego Velázquez, contemporáneo de Murillo, que sería su competidor. Trabajó para los Dominicos, para el Cabildo, para la Orden de la Merced y, de forma esporádica, para el duque de Olivares, que le fue presentado por Velázquez para realizar algunos trabajos con temas profanos en el palacio del Buen Retiro, en el Salón de Reinos.

Me gustaría presentar algunas consideraciones antes de entrar en la descripción concreta del cuadro. Es el pensamiento figurativo en la obra de Zurbarán el que de alguna manera continúa esa vieja tradición del siglo XV, según la cual *el cuadro* debe narrar una historia; una historia debe ser explícita en la descripción del lienzo. No obstante, estamos en pleno siglo XVII, época en la que ya se ha introducido un nuevo orden visual. ¿Qué es lo que este nuevo orden visual plantea? Se solicita, por una parte, una explicación naturalista de los temas que recoge el cuadro y, por otra, es una necesidad del cliente, en este caso de la Iglesia, que va a requerir una nueva idealización iconográfica: explicar de manera sencilla y directa el contenido de lo que el cuadro narra. Esto resulta evidente en la contemplación del cuadro: dos figuras protagonistas, San Pedro de Nolasco y el ángel, con una relación entre ellos de dos objetos

muebles, como es la mesa y el sillón monacal, y después la referencia al tema objeto central del cuadro: la Jerusalén en medio de una nube iluminada.

¿Por qué esta demanda por parte de este nuevo cliente, la Iglesia? Por la necesidad que la Iglesia tiene de amortiguar los efectos de la Reforma. La Reforma, como es bien sabido, es iconoclasta; rompe con las imágenes, limpia los espacios sagrados de imágenes y, por tanto, la Iglesia, en esta lucha contra la herejía, necesita de una nueva iconografía contrarreformista: enseñar y convencer. Enseñar los mensajes que de alguna manera nos traduce Zurbarán en sus cuadros; enseñar y convencer por la imagen en aquellos centros espirituales, en aquellos lugares donde se forman los religiosos para combatir la herejía. De aquí la actitud tan sistemática en la que Zurbarán insiste para hacer patente y significativa la imagen. Zurbarán es un pintor de grandes encargos; concretamente el cuadro objeto de estos comentarios forma parte de una serie de veintidós cuadros que tiene que realizar.

La temática del cuadro: la narración de una visión, la Jerusalén celeste descrita con la escueta presencia de dos protagonistas: San Juan y el ángel, que son los datos que corresponderían a la *figura*; el *fondo*, un esbozo de una ilustración urbana, como es la Jerusalén trazada en esta breve y esquemática perspectiva.

En el cuadro se dan tres acotaciones muy claras, marcadas por estas corrientes del nuevo orden visual: una narrativa naturalista, una técnica impresionista y un fundamento idealista. Todo confluye en una narración cromática muy escueta: el blanco es el que prácticamente va a ofrecer el discurso general del cuadro, será el protagonista de toda la historia plástica; el negro y el marrón son algunas de las variaciones de esta paleta cromática. Es curioso observar que son precisamente los colores que entran a configurar la arquitectura monástica: el marrón de los suelos, el negro de las carpinterías y las puertas y el «blanco España».

El tema es una crónica de visiones y éxtasis, es decir, escenarios complementarios de unas arquitecturas de ciudades no muy bien referidas a lugares concretos; podría ser Avila, o también algunas referencias a otras escenas urbanas, o las descripciones ideales de un Juan de Herrera.

La composición responde de manera esquemática a unos esbozos en los cuales se puede apreciar la traza de grandes triángulos

recorriendo los ejes simétricos de la figura hacia la cual tiende el protagonismo del cuadro, es decir, la Jerusalén celeste. Dos muebles complementan y dan la escala y la referencia al cuadro objeto de esta descripción.

Resulta oportuno observar cómo en la temática del cuadro Zurbarán utiliza el blanco como dos grandes superficies significativas dentro de la tela y los elementos del esbozo urbano, traduciendo un cierto tenebrismo en el fondo del cuadro. Solamente estos dos objetos, el sillón monacal y la mesa con el libro que aparece en su imagen central, intentarán completar de alguna manera la narración. En su esquematismo más integral, realmente Zurbarán hace protagonistas —como señalábamos antes— a estas dos figuras en una especie de narración escueta y directa, fuera de una temática más folklórica. Si formulásemos un análisis más próximo a lo que pudiera ser entendido como una descripción arquitectónica, nos encontraríamos que el plano del lienzo crea unas figuras, como las del ángel y del santo, junto a los objetos del mobiliario, que se proyectan fuera del plano del lienzo, y en una perspectiva fugada organiza la visión de la Jerusalén celeste.

Aquí, Zurbarán parece evidenciar que no puede olvidar el aprendizaje que ha realizado con los grandes maestros de la orfEBrería y de los retablos, con los cuales enlaza de alguna manera esta composición pictórica. Preparado para ser contemplado como pintura mural en las iglesias, en los locales religiosos, en las estancias y sacristías, el cuadro se transforma en soporte de un inmenso retablo, intención sin duda explícita en la pintura de Zurbarán.

No sería completa esta breve descripción sin hacer una referencia a la *sobriedad*, faceta tan característica y comentada del pintor Zurbarán. El plano de referencia visual opera de un modo esquemático, con una composición propia de los retablos y que de una manera muy precisa ha señalado una de sus distinguidas historiadoras, María Luisa Laturla. Resulta evidente la sobriedad y la simetría en la composición de sus figuras, como una necesidad, sin duda, para tranquilizar la visión del expectador. Existe de manera evidente una economía en la paleta cromática junto a una escueta manifestación de los símbolos. De alguna manera esta filosofía de la austeridad está descrita en uno de sus cuadros, donde se puede leer «Silencia lo que ves y termina lo comenzado»; es decir, evita producir en el cuadro más objetos de los necesarios y remata, concluye, aquello que has

comenzado. En esta visión de las telas de estos ropajes, indudablemente este axioma se transforma en un código escrito.

Zurbarán desarrolla, en el cuadro que observamos, el arquetipo iconográfico que de alguna manera era solicitado por la Iglesia; es una respuesta a las demandas y requerimientos de este cliente. Obtener del cuadro, del mensaje de lo pintado, un sencillo pensamiento místico, éste es un elemental proceso de comunicación que de algún modo establecen todos los pintores del siglo XVII, y de una manera muy singular el pintor Francisco Zurbarán.

Para concluir, una consideración sobre el modelo humano: en su descripción no desarrolla una gran imaginación; los hombres son modelos de los que habitan en la ciudad, incluso el retrato de la figura del ángel es un labriego más al que sencillamente añade unas alas. En sus gestos no aparece nada que no sea la discreción de su propia expresividad, de su naturalidad. Si lo comparamos con alguno de los cuadros del Greco, podemos observar que el Greco responde a una realidad, pero trascendiéndola; Zurbarán está inmerso en la realidad misma, es un pintor de un gran oficio de lo real.

La visión de la Jerusalén celeste es una descripción urbana que está velada, no tiene lugar preciso, recurre a la llamada del ensueño, de aquí la visión, un laberinto, un foso amurallado, donde todo elemento está en el deseo de las perspectivas fugadas y, en cierto modo, engañosas. Viene a ser como una descripción narrativa de una ciudad que dejara al espectador la pregunta y la respuesta de lo que allí acontece.

Zurbarán nos hace patente en este cuadro, y en toda su obra, lo que, en realidad, es la pintura: un arte simbólico que reproduce a través de la imagen la realidad de la vida.

(T.V.E., *Cómo mirar un cuadro.*) 1980

De la poética neoplástica al revisionismo normativo

FUE MONDRIAN (1872-1944) QUIEN DESDE LAS PAGINAS DE LA REVISTA *DE STIJL* (1917) FORMULABA UNA CONCEPCION DE LA VIDA, NO COMO una imagen impetuosa y activa, sino como una pura actividad interior. El arte para la experiencia neoplástica encuentra en esta actividad interior su lugar más adecuado. El producto del arte, desde esta óptica, abandona los campos de las artes figurativas para acercarse y fundirse en la plástica pura, en la arquitectura, o diluirse en la propia ciudad: el cuadro, la casa y la ciudad serían parte del todo, lo mismo que el hombre.

El artista se movía dentro de estos presupuestos con unos cometidos precisos: intentar promover con objetividad y rigor científico el abandono de todo individualismo, marginar toda sugencia emotiva. Parece que estas consideraciones se ofrecían por aquella época como parámetros precisos para poder configurar las bases de una nueva sociedad; así nacen las corrientes neoplásticas con una imperiosa carga ideológica. Mondrian, Van Doesburg, Oud, Rietveld, expresan y justifican esta necesidad ideológica: desde los lienzos al edificio, desde la silla al muro, todos son instrumentos para anular los objetivos del arte, que se han de integrar, según había profetizado Mondrian, en el espíritu. ¿Acaso la descomposición de la línea, el plano y el volumen no está anunciando un nuevo espacio libre de los ritos y dogmas académicos, una obra abierta, frente al objeto de arte, autónomo y absoluto, símbolo del autosuficiente hombre económico, producto del individualismo burgués?

La poética neoplástica surgía con una decidida llamada a la gestión transformadora de un arte para una sociedad sin clases y donde el código de lo bello, despojado de toda retórica, podría evaluar una nueva actitud moral y ética capaz de proporcionar una guía eficaz para la acción.

De estos principios, y sobre todo de sus consecuencias plásticas,

surgirían más tarde algunos términos de las series «vasarelyanas», el revisionismo normativo, el minimalismo. Esta vuelta, que se inicia de nuevo desde muchos campos de la intuición, el ritmo, la economía expresiva, parece que trata de agotar en el rigor y la norma aquellas propuestas iniciales que no llegaron a desarrollarse o fueron apropiadas por el mercado estético, y de nuevo tiende a ofrecer una alternativa al caótico espacio que sufrimos en nuestros días, una llamada más de que el *espacio* forma parte muy directa de nuestra experiencia vital.

1982

El obelisco frente al laberinto

DE NUEVO LOS CONSTRUCTIVISTAS SE PRESENTAN ANTE LA ESCENA PÚBLICA, APARTADOS DURANTE UN PERÍODO DEMASIADO largo para entenderlo sólo como alejamiento, que se debe a los mecanismos propios de la evolución del pensamiento plástico. Presencia, por otra parte, anómala en un tiempo donde lo informal (*hiper* o *neo*, *post* o *trans*) cobra fulgurante etiqueta de mercado más que reflexión propia de la razón o el sentimiento.

Son muchos los signos, y más evidentes los síntomas, de los últimos acontecimientos en el panorama del arte que hacen patente el abandono de aquellas preocupaciones sociales, morales y artísticas en las que se veía atrapado el artista plástico de hace no muchas décadas para hacer coherentes las transformaciones más lacerantes del mundo con su creación subjetiva. Las *transformaciones* se han convertido en *iluminaciones*, siendo la interioridad la que domina el panorama de la escena artística. Ilustrar los cauces del yo sobre cualquier lienzo, alrededor de cualquier materia, en torno a imprecisos e intrascendentes acontecimientos hacia recuerdos o imágenes de la memoria más incierta, todo vale con tal que entumezca los hechos de la realidad concreta.

Algunos artistas no parecen dispuestos a someterse a los códigos del mercantilismo ideológico que incitan a recuperar sólo el «símbolo», después de la cuaresma del funcionalismo delirante, y tratan de nuevo de recuperar los presupuestos de la capacidad creadora y combativa que llevaba implícita la «actitud constructivista», que, sin duda, perfilaba con precisión y de manera explícita el conflicto, no resuelto aún, en el modo de trabajo del artista contemporáneo, conflicto que se debate entre una individualidad anclada en la tradición del pensamiento renacentista y una objetividad de acontecimientos modernos que la destruye sin paliativos.

No está mal, por tanto, que aparezca como signo el *obelisco* en el

tupido bosque del *informal laberinto*, donde la naturaleza de lo artístico termina por fagocitarse y el cúmulo de sus residuos se expone como muestra del acontecer plástico. El obelisco, cuyas características espaciales significaron, de manera inequívoca, a las culturas que lo concibieron, se considera solidario de unir a su valor de símbolo una estilización perceptiva, una génesis de la materia y una clara expresividad geométrica, propiedades para percibir con la mirada.

El obelisco fue, sin duda, el objeto espacial más acabado de los expresionistas arcaicos, antecesores ilustres del mejor constructivismo, y su síntesis espacial les permitió trabajar alrededor de la materia, haciendo posible plasmar la realidad subjetiva del artista y añadir la voluntad simbólica, utópica, ética y técnica de la época en la que se piensa y construye.

Estas son, a mi juicio, las diferencias significativas que encierra la *reflexión espacial* en torno al *menhir-obelisco* que el escultor Santonja nos transmite en los diferentes análisis que esta muestra presenta.

1984

Geografías en el espacio vacío

PESE A LAS TRAMOYAS TAN BIEN MONTADAS, LOS ENLACES APOSTADOS EN EL LUGAR PRECISO, EL FARSANTE Y DESPREOCUPADO «ARTISTA» que recorre salones con el testimonio a cuestas sembrando la confusión, quedan en los márgenes del espacio voces que insinúan siluetas más honradas en el lugar de lo artístico.

Voces que surgen del silencio decisivo y que nos hablan de *otras percepciones*, alejadas éstas de interrogar permanentemente lo limitado de la materia y cuya lejanía impide la comprensión que encierra el discurso *de la línea*, límite donde se mide mejor la condición del ser. Pues no se trata, como tal vez se pudiera suponer, de encajar lo visible, por tantos motivos comprometido con lo real, sino de indagar con la mirada interior el espectro de lo desconocido.

Lo decisivo en la *percepción* es la vivencia del tiempo como tal, no la conciencia del tiempo medido, y esta vivencia se descubre y dibuja mejor merodeando en los archivos de la «memoria involuntaria de la línea». Su dificultad y engaño reside en cómo reconocer tan arqueológico inventario, ya que son tantos los perfiles, las superficies no violadas, tantas las series encadenadas a la espera de su revelación en lo cardinal del ser.

Pero ¿cómo reconocerlos, inexplorados como están, y advertidos nosotros, como a veces se nos recomienda, de que son materia de esencia soñadora? El proceso de descubrir es el vínculo más arduo y el que más disciplina ha de soportar del trabajo del artista; la finalidad de la observación es descubrir. Hauser señaló a su tiempo:

El arte no reproduce algo que nosotros tenemos y conocemos ya, sino que descubre algo desconocido para nosotros, y crea un mundo de objetos que, sin el arte, no existirían para la experiencia ni para la conciencia.

Más allá del cuadro o en los márgenes del mismo, percibir desde los rasgos de la geometría es situarse en la frontera donde se libran esas batallas difíciles de soslayar en nombre de la intuición frente a la inteligencia, decrepita tradición ésta, en la que participan tantos axiomas autoritarios: en el arte todo es símbolo, en el arte todo es realidad. El pensamiento es más susceptible de ser traducido en razón figurativa cuando la línea se expresa desde la «mirada interior»; la geometría nos hace nítidos los límites y también las geografías del enigma, pero sólo para «aquellos que con uno van».

El poder de esta mirada, en una época de afirmaciones y descubrimientos, de negatividad e indagaciones, puede que no resulte ser la mejor o más adecuada gramática para expresar la visión desintegrada del espacio, pero sí la que mejor conviene al lenguaje de exploración. La línea permite aportar las sensaciones y administrar las aproximaciones a la idea, pues la visión de las cosas no es sólo lo que vemos; es una posición, una idea, una geometría que se abate en múltiples geografías. La línea se decanta en lo primario de sí misma, amortigua la violencia racional y se legitima con objetividad como un medio de indagación interior. Resulta ser descripción del pensamiento y acotación biográfica. Un territorio, en definitiva, desnudo de aderezos, liberado de la prisión del «aura».

Entre los muchos interrogantes que se abren hoy en el panorama del arte, muchos antiguos y otros elementales, estos trabajos de Elena Asins manifiestan la buena costumbre de hacer patente la perplejidad, el desenfado y la duda. Perplejidad ante la destrucción de la pintura como lenguaje. Desenfado para excluir el objeto como contenido y temática del cuadro. Y la duda que encierra todo proceso experimental que aborda la exploración de los límites.

Casi una década después, perplejidad, desenfado y duda siguen siendo unos vértices de referencia a su obra. Perplejidad ante el vacío del espacio, en el intento de penetrar de la mano de una consciencia discursiva que se apoya en los instrumentos de la técnica, desde los que abordar el despliegue de las series automatizadas, con esa exposición discontinua de flujos y conceptos rescatados del pautado universo cibernético y que se aleja de los motivos más peculiares del pintor, como el lienzo, donde casi todo es composición, sustituyendo este soporte tradicional del quehacer plástico por el ordenador, con el mismo propósito con el que Duchamps abordaba el mundo de la

máquina. Elena Asins no dibuja como un ordenador, se sirve del ordenador para dibujar su mundo, antes fue la regla y el lápiz, atenta siempre a la ruptura con la instrumentalización vulgar de las máquinas.

Desenfado frente al papel en blanco, obstinación en la búsqueda por un alfabeto abstracto, sin que, al parecer, se puedan obtener referencias concretas. La pintura es escritura y la serie un texto que se hace preciso descifrar. Pintura dura, de otras resonancias en el entorno de los alfabetos polisémicos de nuestra época. Signos sin distinción social, por el momento, en los «cenáculos culturales», al margen de los estilos y más allá de la moda; ni siquiera se pueden entender como crítica al cuadro, tantas veces reducido a servir como soporte al tubo de pintura.

Duda. ¿Cómo no aceptar que la técnica cambia la naturaleza y, en ocasiones, la desaloja? La línea en la geografía de estos espacios participa más de la indagación filosófica que del oficio de la operación artística; entra en la dialéctica de la selección. Elegir entre las múltiples opciones, Duchamp de nuevo:

El gran problema era el acto de escoger. Tenía que elegir un objeto sin que éste me impresionase, y sin la menor intervención, dentro de lo posible, de cualquier idea o propósito de delectación estética.

Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos sino para siempre y que no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito o feo...

Los trabajos de Elena Asins se esfuerzan por recuperar otros medios de visibilidad que tanto su mente como sus sentidos reclaman. Son líneas puras en busca del ser en las geografías interiores del espacio vacío.

1988

Crónicas de la mirada o los enigmas del recuerdo

LA IDEA DE LA REGENERACION ESPIRITUAL DE UN MUNDO ATURDIDO Y DOMINADO POR EL PROVECHO MATERIAL Y LA RENTABILIDAD económica aparece de una manera manifiesta en el panorama alemán de la década de los setenta-ochenta, con el afán primordial de abrir y recuperar las manifestaciones del arte, como datos reveladores más allá de la escueta valencia artística y los experimentos con la materia plástica tan peculiares de las neovanguardias.

En torno a estas posiciones, la figura de Aselm Kiefer, por hacer referencia puntual a uno de los pintores más significativos de esta orientación, ha dejado bien patente en sus obras las preocupaciones de estos «artistas del recuerdo», plasmando en el lienzo sus formales preocupaciones, al mismo tiempo que se re-memora el espacio del cuadro con referencias simbólicas de los rasgos de la memoria colectiva. Diferentes técnicas y materias se superponen en la textura plástica, como si de una «arqueología del mensaje» se tratara, cobrando la lectura y contemplación del cuadro un espectro mágico, transformando así el arte en un proceso de mediación que haga posible expresar el mundo de preocupaciones surgidas en la reflexión subjetiva y poderlas relacionar con las referencias del acontecer colectivo.

En el entorno de estas propuestas de regeneración artística, surgidas en la Alemania del milagro económico, se encuentra la obra de la artista Stella Wittenberg, grabadora y dibujante de nacionalidad germano-española, empeñada cronista de actualizar el mundo cultural del pasado y su memoria inmediata, en las dimensiones espacio-temporales de nuestros días. Su obra, alejada de los circuitos comerciales y de sus nuevas academias, se presenta como una narración del «yo escindido», haciendo elocuente a través de la contemplación en el *recuerdo* la renovación y transformación entre el hombre y el dolor, la vida y la enajenación, el duelo y la esperanza.

Los filósofos nos recuerdan que la muerte interior suele manifestarse en forma de *melancolía*, y los místicos suelen aferrarse a entender que es a partir de la contemplación en el recuerdo, en la mirada a lo pasado, en la recreación de lo sucedido, como se suaviza la orfandad de ese «yo escindido».

La obra de Stella Wittenberg se manifiesta en esa dualidad filosófica-mística que circunda la realidad de la existencia humana, siempre herida. Grabados, dibujos y retratos actúan sobre el espectador como manifiestos de redención, asumiendo la artista el rango de un cronista espiritual de su época. Con un dibujo lento y libre de ataduras, que puedan aproximarse a los rasgos de la moda, sus trabajos discurren privilegiando la línea del dibujo sobre cualquier otra aleación plástica o revelando en el grabado esa serie de retablos, lugares de encuentro con el pasado, donde se ilumina el lado oculto de las cosas. La lentitud, como se sabe, es característica del temperamento «melancólico», episodio donde se muestran atrapados tantos artistas de nuestro tiempo, de la misma manera que el «desatino» es virtud que encierra un alejamiento del sentido práctico en la vida. Desde las coordenadas del desatino melancólico, el solitario Walter Benjamin acotaba la silueta frágil de su propia biografía, amparada en los reductos de la memoria. La labor de la memoria en estos trabajos que comentamos parece destinada a anular el tiempo. Las preocupaciones de la memoria, al trasladar lo acontecido al espacio, convierten lo dibujado en acontecimiento, pero se debería añadir que no se trata de recobrar lo narrado, como hoy en tantos sueños fugaces acontece, sino de comprenderlo. Comprender los datos que suministra la memoria es condensarla en los diferentes discursos de sus formas, transferir en definitiva el tiempo a espacio; transferencia que lleva implícito un proceso de descomposición o, si se prefiere, de entender los diferentes episodios allí grafiados. ¿Acaso los fragmentos dibujados no nos aproximan a ver y experimentar el cuadro, como una crónica de la mirada, como una experiencia vivida desde los ecos de la memoria?

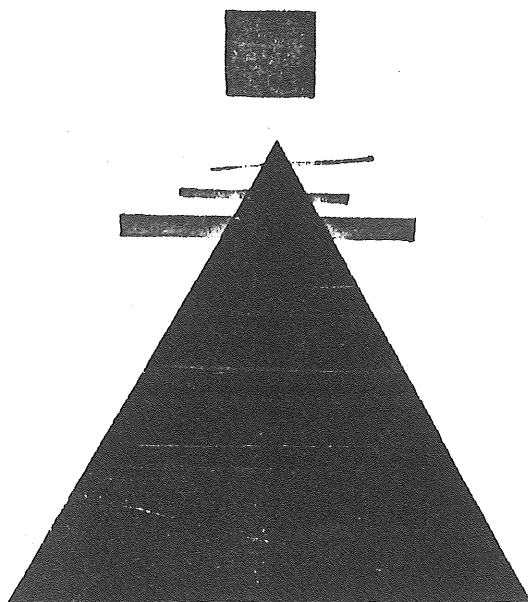
Arte del extravío, búsqueda autoconsciente, en un itinerario nada permisivo con el Yo, desasosiego del artista frente al blanco, de ahí la lentitud y el desatino, pues en este arte de narrar desde dentro el esbozo ha de carecer de premura y la infancia del cuadro, el grabado, el retrato o el dibujo, se ha de prolongar en códigos de secretas metáforas de caligrafías íntimas, de signos velados; una constelación,

en definitiva, de desalientos ensoñados: objetos dibujados bajo los emblemas de las ruinas, libros rescatados de la penuria del olvido, escrituras rasgadas, rostros ensimismados, sedimentos de la doble fisonomía de las cosas y del sentir dividido de los sujetos. En estos espacios, Stella Wittenberg nos aproxima a un mundo existencial que sin pretenderlo relata con la minuciosidad del calígrafo el pasado reencuentro del tiempo con la interioridad del ser. Esta urdimbre dibujada no trata de definir los acontecimientos de unas historias determinadas, actúan como formas que intentan subrayar el sentido general de la existencia, crónicas, en definitiva, de la mirada interior arrancadas de los enigmas del recuerdo.

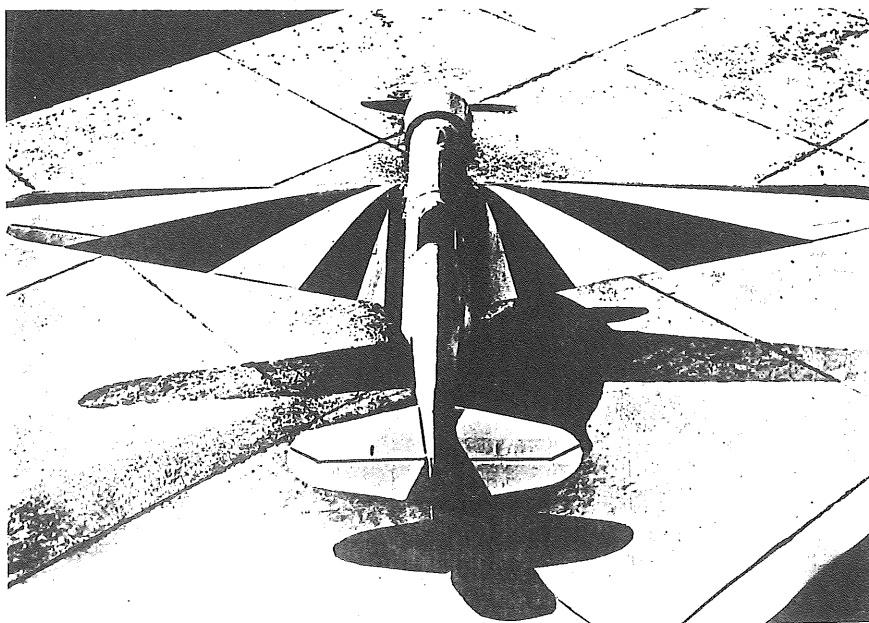
1988

APENDICE DOCUMENTAL

Enseñanza de la arquitectura.



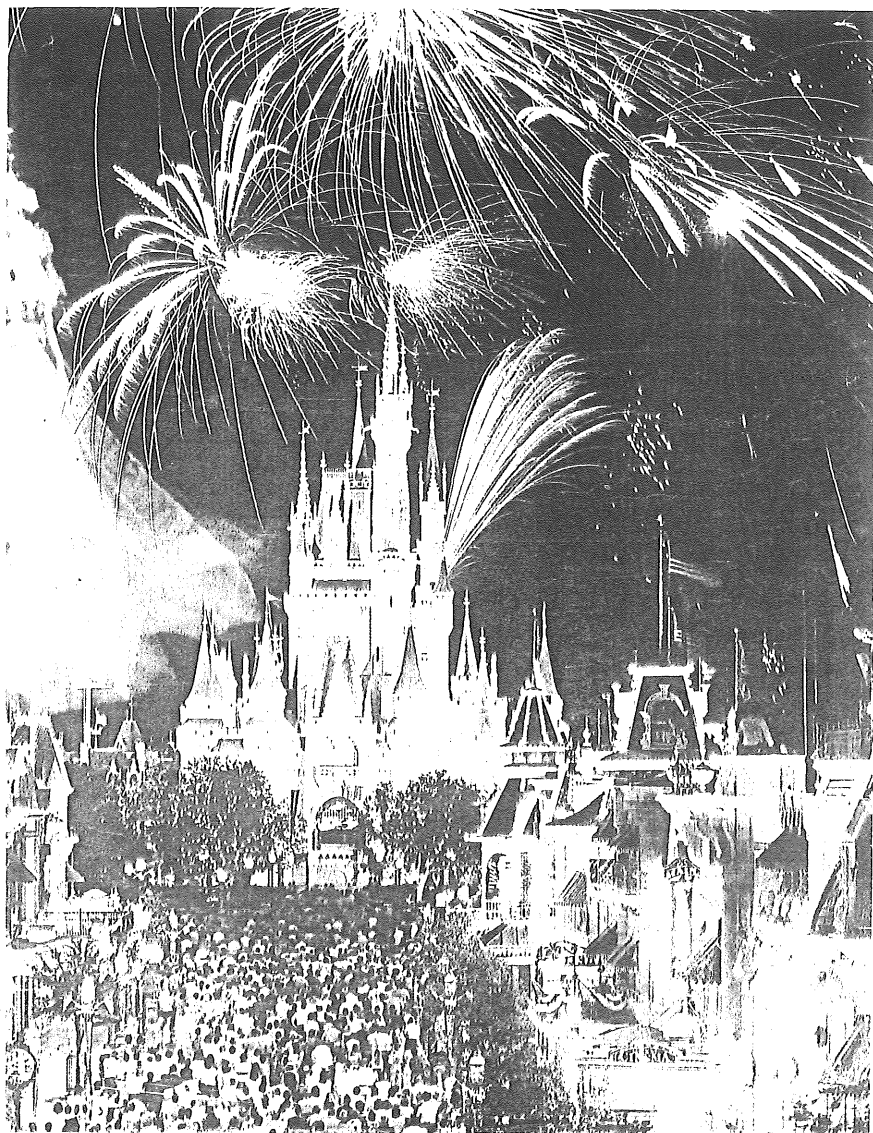
1



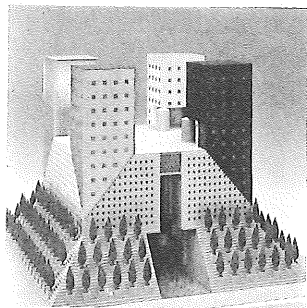
2

Fronteras del diseño.

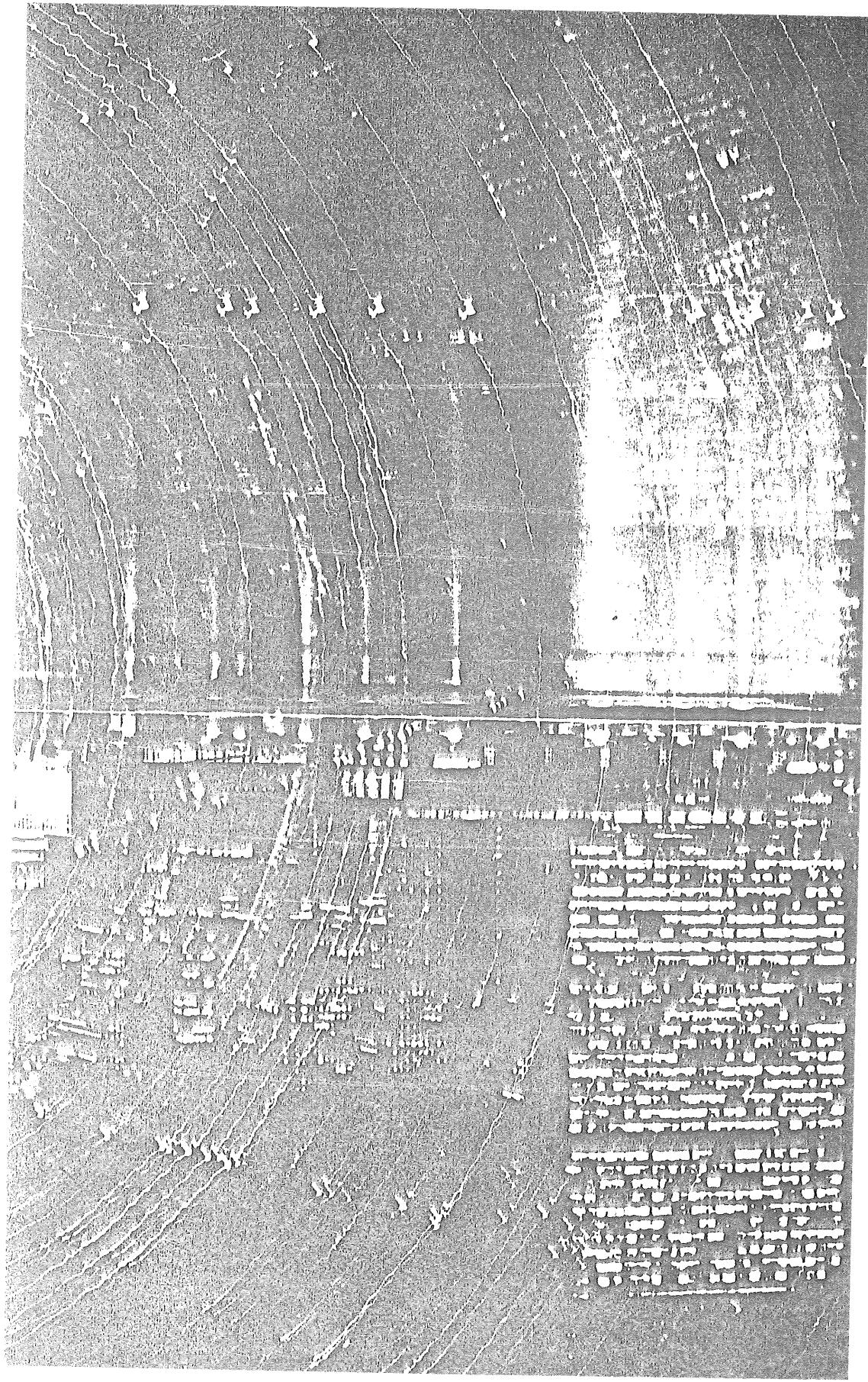
Réquiem por la Escuela de Arquitectura de Madrid.

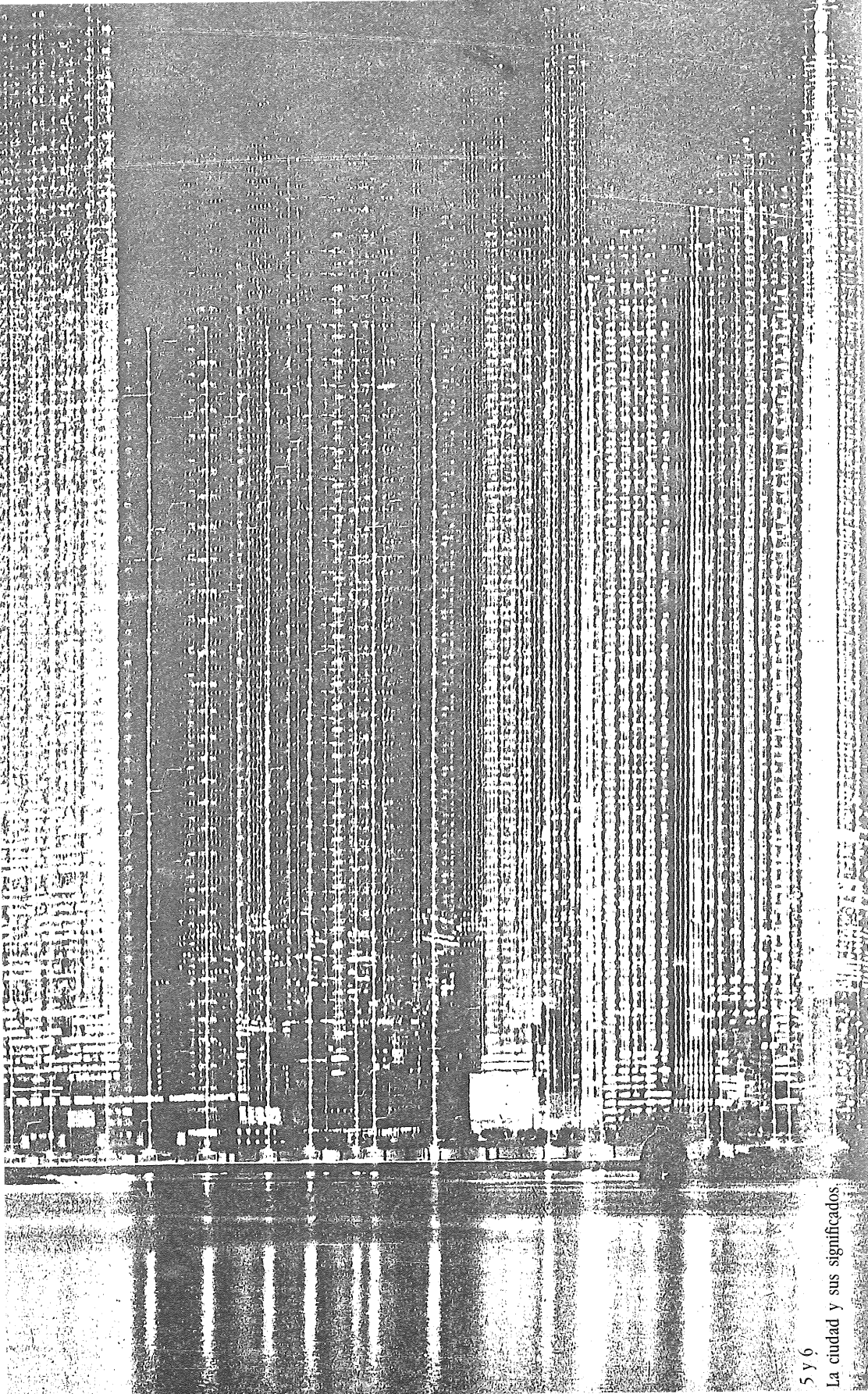


3



4

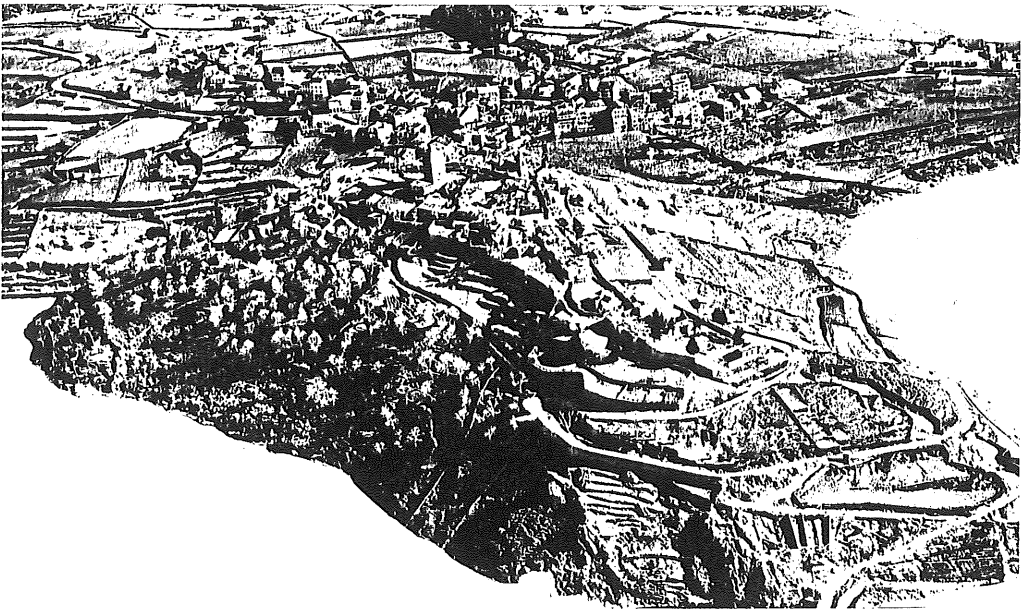




La arqueología del lugar.

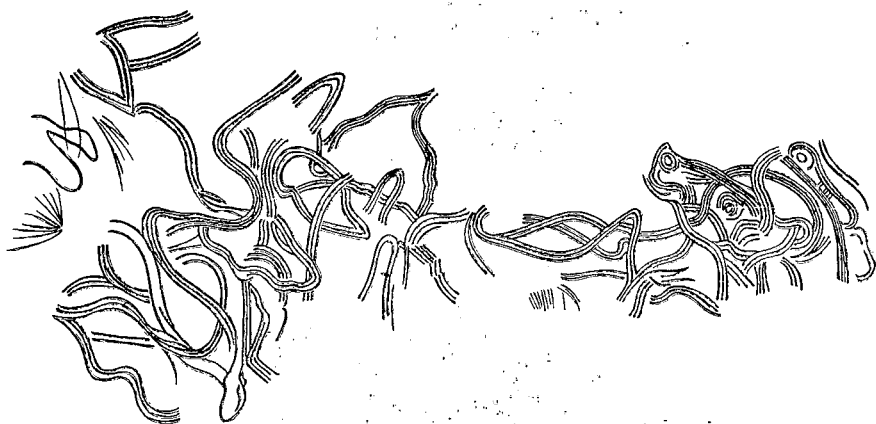


7



8

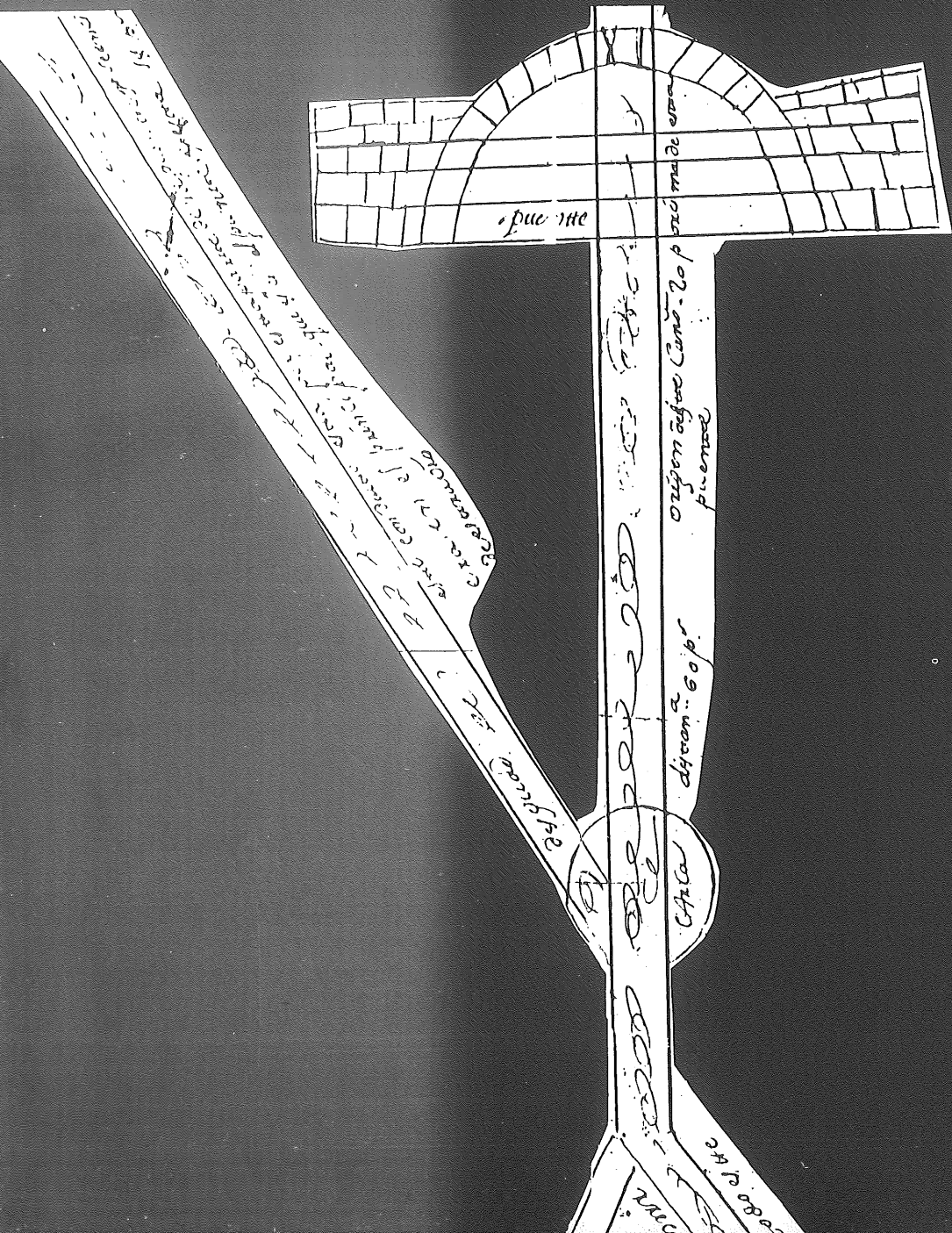
Las huellas del tiempo sobre los muros de la memoria.



9



10



pue me

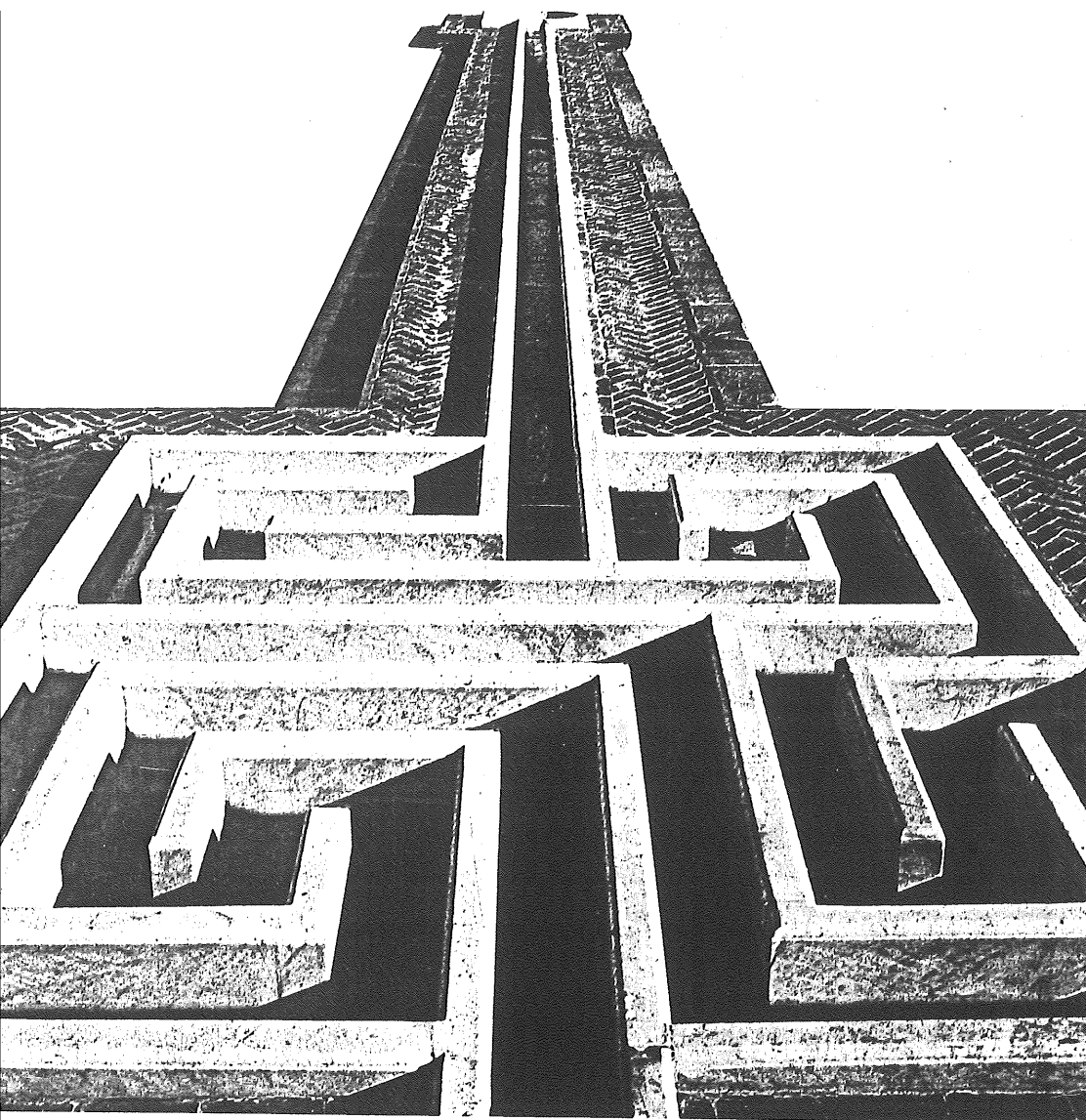
Origen de la Cruz
pue me

diron a

Cruz

Handwritten text in Arabic script, likely a religious inscription or prayer, written diagonally across the left side of the cross.

En el alma del río no hay invierno.



La primera mirada.

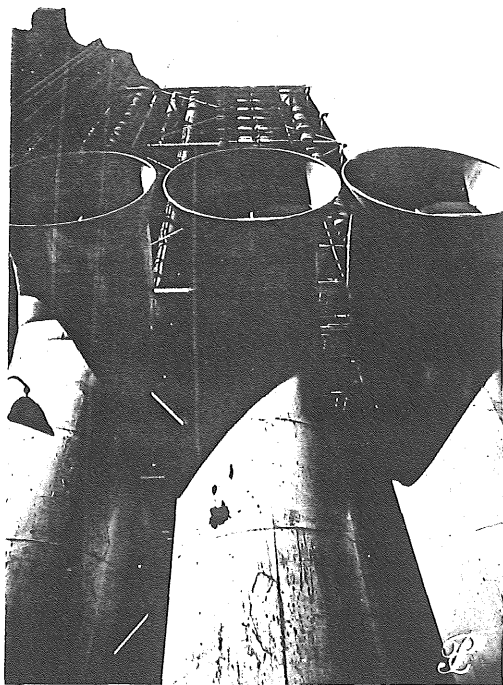


13

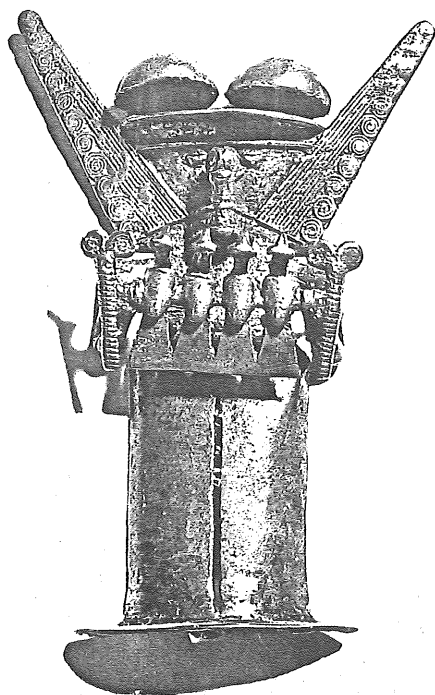


14

Al encuentro de la imagen y del objeto.

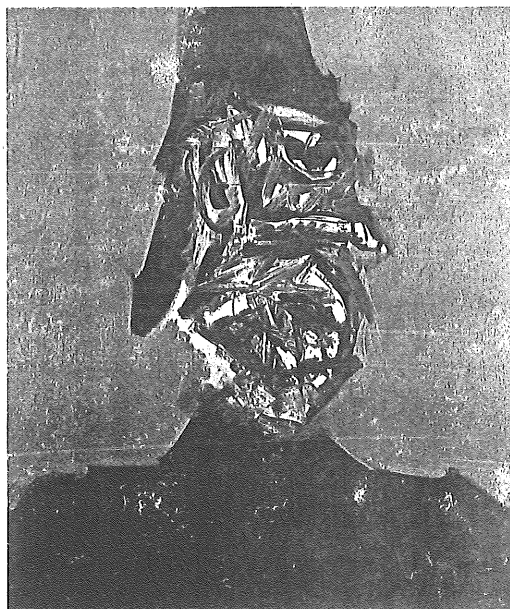


15

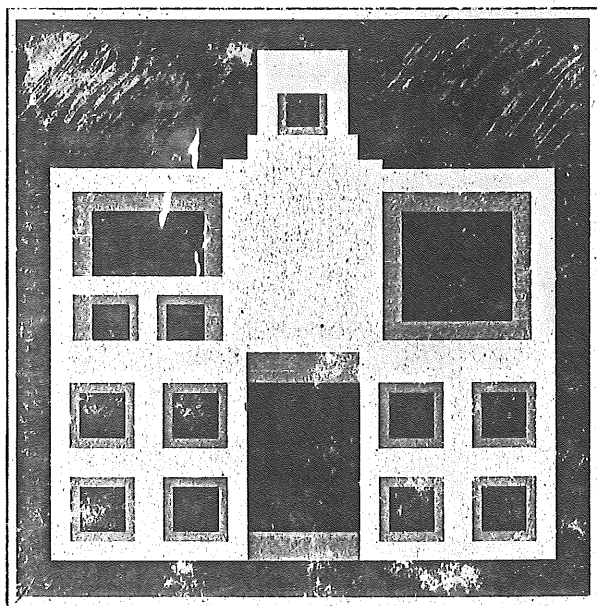


16

Arquitectura y poder.



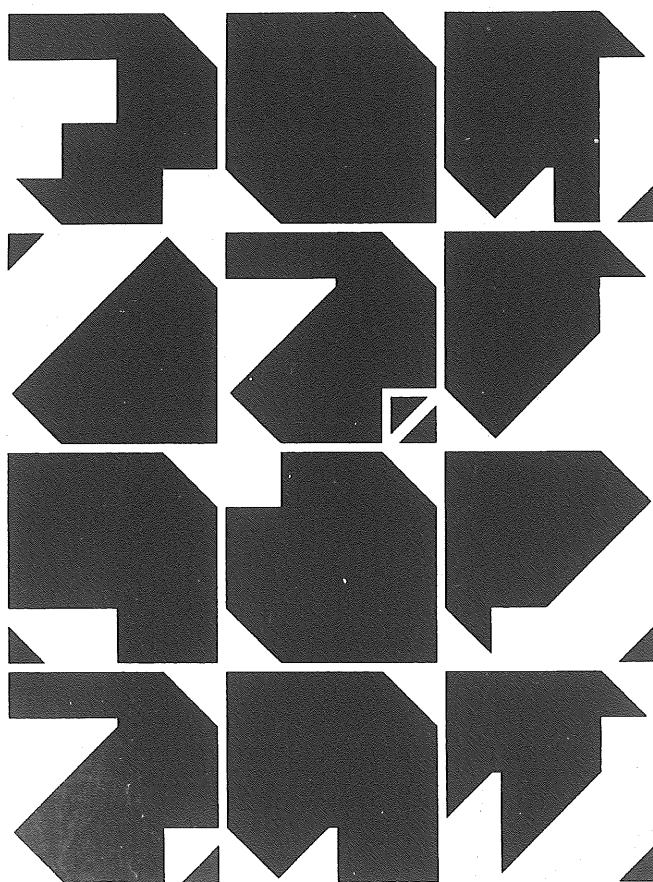
17

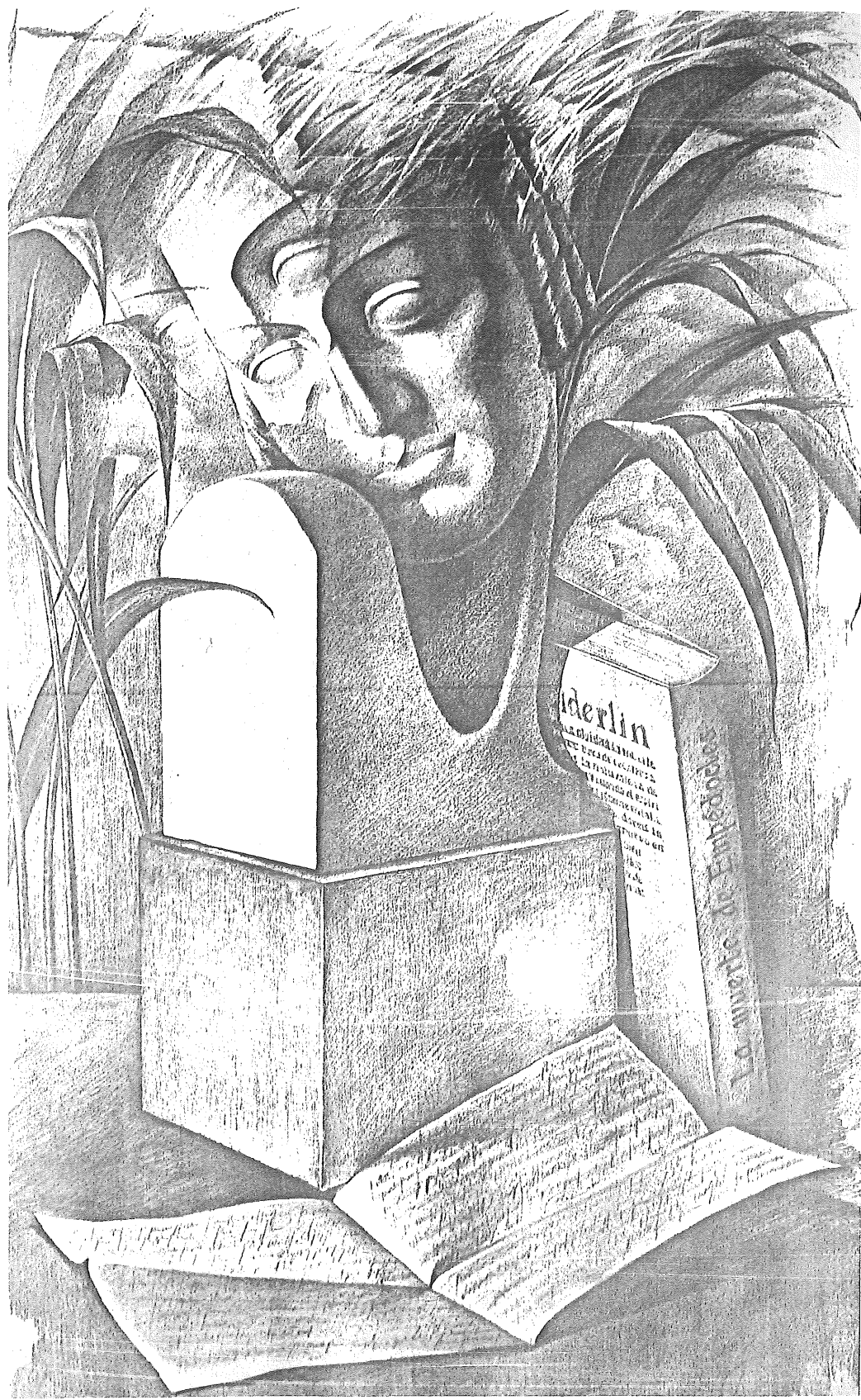


18



Geografías del espacio vacío.





INDICE DE ILUSTRACIONES

	Págs.
1. Malevich. Suprematismo (acuarela y gouche), 1920 .	262
2. Messerschmitt/B.F.W-M 35, año 1933	262
3. Disneylandia (fotomontaje)	263
4. Maqueta construida con piezas de juego infantil LEGO	263
5-6. Imágenes nocturnas de Nueva York	264-265
7. IRIS-Fragmento situado en la zona este del Partenón (hacia 435 a.C.)	266
8. Viana del Bollo. Vista aérea	266
9-10. Esbozos decorativos en las cuevas de Altamira (Santander)	267
11. Plano de regadío en la huerta del convento de Carmelitas Descalzas de Salamanca (s. XVIII)	268
12. Laberinto del Palacio de Meknes, siglo XVIII (Marrue- cos)	269
13. Juglaresa. Pintura mural de Juan de Oliver (1330), Museo de Navarra (Pamplona)	270
14. El Efebo de Maratón (Museo Nacional de Atenas) .	270
15. Centro Nacional de las Artes y la Cultura G. Pompi- dou (París)	271
16. Estilización antropomorfa de la tribu de los Quim- baya. Valle del Cauca, Colombia (Museo del Oro) .	271
17. Felipe II por Antonio Saura	272
18. El Monte Tallado (El Escorial). Serigrafía de A. F. Alba	272
19. Templo de la Sagrada Familia. A. Gaudí (Barcelona)	273
20. Composición. Elena Asíns (1989)	274
21. El enigma del Recuerdo. Stella Wittemberg (1983) .	275